

Грінченко Т.Д.

МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ФАХОВИХ ДИСЦИПЛІН

Навчально-методичний посібник



Вінниця 2020

DOI: <https://doi.org/10.31652/378.016:7-1-204>

Рекомендовано до друку вченою радою факультету дошкільної, початкової освіти та мистецтв Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського 17 грудня 2020 року, протокол №4.

Рецензенти: Брилін Б.А. – доктор педагогічних наук, професор.

Фрицюк В.А. – доктор педагогічних наук, професор.

Грінченко Т.Д.

Методика викладання фахових дисциплін.

Актуальним завданням підготовки майбутніх вчителів музики є систематизація, розширення і поглиблення їхніх знань з методики викладання гри на музичних інструментах в дитячих мистецьких школах. Даний посібник розроблений для студентів спеціальності 025 Музичне мистецтво, які навчаються гри на різних музичних інструментах: фортепіано, баян, скрипка, гітара, бандура тощо.

Метою даного посібника є поглиблення професійних знань та фахових компетентностей майбутніх учителів музики в дитячих мистецьких школах; розширення досвіду їхньої музично-педагогічної діяльності, формування готовності до викладання спеціального музичного інструменту.

Т.Д.Грінченко

ЗМІСТ

I. Методика викладання гри на музичних інструментах як навчальна дисципліна. Завдання, функції та напрями розвитку інструментальної педагогіки.....	5
1.1. Зміст навчання, завдання та методи, загально дидактичні принципи методики викладання фахових дисциплін. Музично-естетичне виховання.....	6
1.2. Функції інструментальної педагогіки: 1) соціальна; 2) аксіологічна; 3) педагогічна	11
1.3. Напрями розвитку інструментальної педагогіки – індивідуальне, групове (ансамблеве), колективне (оркестрове) навчання.....	17
1.4. Фахові компетентності педагога – інструменталіста.....	20
II. Робота з учнем в інструментальному класі.....	24
2.1. Виявлення та розвиток музичних здібностей. Музичний слух, пам'ять, ритм, музикальність.....	25
2.2. Урок – основна форма організації навчання. Побудова перших уроків з початківцями.....	33
2.3 Підготовка викладача до уроку. Вивчення педагогічного репертуару; складання індивідуальних планів.....	37
2.4. Підготовчі вправи та постановка виконавського апарату. Методика організації навчального процесу на початковому етапі навчання.....	43
2.5. Донотний період навчання. Засвоєння музичної грамоти. Робота над звуком на початковому етапі навчання.....	52
III. Формування технічно-виконавських навичок учнів.....	60
3.1. Еволюція інструментальної педагогіки у вирішенні проблеми розвитку техніки виконавця.....	65
3.2. Розвиток технічних навичок учнів. Робота над вправами, гаммами та етюдами.....	67
3.3. Аплікатура	73
3.4. Фізичні властивості ігрового апарату. Проблема виправлення характерних технічних недоліків учнів.....	75
IV. Теоретико-практичні основи художнього виконання на музичному інструменті.....	83
4.1. Художній образ музичного твору.....	84

4.2. Виконавське інтонування. Інтерпретація твору мистецтва.....	86
4.3. Робота над звуком. Тембрально-динамічний слух - найважливіший засіб вирішення звукових завдань. Мелодичний слух. Технічні прийоми роботи над звуком. Взаємозв'язок музичного і технічного розвитку учня ...	94
4.4. Розвиток вміння вербалізації художнього змісту музичних творів	104
4.5. До питання розвитку художньо-образного мислення учнів.....	105
V. Робота над музичним твором	115
5.1. Умовний поділ роботи над твором на етапи. Зміст роботи над твором. Перший етап роботи над твором. Програма твору. Важливість вибору правильної редакції. Набуття навичок розбору твору. Гра напам'ять.....	116
5.2 Другий етап роботи над музичним твором. Засоби музичної виразності. Мелодія, фразування, темп, динаміка, метро-ритм, педалізація.....	118
5.3.Третій етап роботи над твором. Підготовка до концертного виступу.	132
VI. Робота над музичним твором (Продовження).....	135
6.1. Методика роботи над поліфонічними творами в ДМШ. Види поліфонії. Порівняльна характеристика редакцій творів Й.С.Баха. Способи вивчення поліфонічних творів. Робота над поліфонічними творами сучасних композиторів. Про виконання мелізмів у поліфонічній музиці. Робота над поліфонією в середніх і старших класах ДМШ	136
6.2. Робота над творами великої форми. Сонатна форма. Варіації. Рондо. Концерт	146
6.3. Аналіз виконавських і педагогічних особливостей музичного твору	150
VII. Вивчення педагогічного досвіду. Портрети педагогів.....	156
7.1.Розвиток музичної освіти в Західній Європі XVIII-XIX століття. Віденська фортепіанна школа і її засновник Карл Черні. Нові методичні принципи композиторів – романтиків. Про механістичний і анатомо-фізіологічний підходи до гри на фортепіано. Психотехнічний напрямок ..	157
7.2.Українська виконавська школа. Портрети педагогів	164
7.3. Застосування у музичній педагогіці принципів системи К.Станіславського	170
VIII. Учень і вчитель. Типи музичної педагогіки. Критичне мислення музиканта як необхідна умова його професійного становлення	177
8.1. Взаємини педагога й учня. Типи музичної педагогіки	178
8.2.Педагогічний такт і його сутність	181

8.3. До питання розвитку критичного мислення педагогів та учнів мистецьких шкіл	182
Питання, що виносяться на іспит.....	190
Тестові завдання перевірки знань	192
Приблизна відповідь студента на іспиті	199

I. Методика викладання гри на музичних інструментах як навчальна дисципліна. Завдання, функції та напрями розвитку інструментальної педагогіки



1.1. Зміст навчання, завдання та методи, загально дидактичні принципи методики викладання фахових дисциплін. Музично-естетичне виховання

*1.2. Функції інструментальної педагогіки:
1) соціальна; 2) аксіологічна; 3) педагогічна*

1.3. Напрями розвитку інструментальної педагогіки – індивідуальне, групове (ансамблеве), колективне (оркестрове) навчання

1.4. Фахові компетентності педагога інструменталіста



1.1. Зміст навчання, завдання та методи, загально дидактичні принципи методики викладання фахових дисциплін. Музично-естетичне виховання

Музичне мистецтво є одним із найдавніших в царині мистецтв. З часів античності до сьогодення нас постійно оточують звуки музичних інструментів, створення яких є проявом природньої людської жаги до прекрасного та естетичної насолоди. Одним із головних завдань вчителів музичного мистецтва є збереження багатолітніх традицій, що склалися впродовж віків у процесі розвитку класичної музики, сприяння досягненню учнями розуміння музичної мови, як своєрідного акту комунікації поколінь.

Серед низки першочергових завдань, що потребують постійного вирішення, є завдання збереження популяції класичних музикантів, майбутніх хранителів традицій цього виду мистецтва, сприяння зростанню якості музичної освіти, постійне доведення позитивності впливу класичної музики на формування особистісних якостей людини.

Метою дисципліни «Методика викладання фахових дисциплін» є поглиблення професійних знань та фахових компетентностей майбутніх учителів музики в дитячих мистецьких школах; розширення досвіду їхньої музично-педагогічної діяльності, формування готовності до викладання спеціального музичного інструменту.

Основними **завданнями** вивчення дисципліни «Методика викладання фахових дисциплін» є:

- ознайомлення студентів із педагогічним досвідом вітчизняної і зарубіжної інструментальних шкіл;
- формування системи фахових компетенцій майбутнього вчителя музики: методичних, музикознавчих, виконавських;
- ознайомлення студентів із фаховими вимогами та змістом професійної діяльності викладача основного музичного інструменту;
- опанування методикою роботи над навчальним репертуаром у класі основного музичного інструменту;
- вивчення основ музично-педагогічної діяльності;
- вивчення змісту та специфіки виконавського пізнання музичного твору;
- засвоєння студентами методів формування та постановки виконавського апарату учня інструменталіста;
- вивчення методів формування виконавської техніки учня в процесі роботи над гамами, вправами, етюдами, та інструментальними творами;
- ознайомлення із засобами розвитку музичних здібностей учнів в інструментальному класі;

- засвоєння студентами принципів планування навчального репертуару учня інструменталіста та організації навчального процесу в інструментальному класі.

Формування фахової компетентності майбутнього вчителя гри на музичних інструментах у вищій школі здійснюється на заняттях з дисциплін історико-теоретичного, вокально-хорового та інструментально виконавського циклів, засвоєння яких забезпечує теоретичну, практичну й методичну підготовку студентів до професійної діяльності.



○ ○ ○ *Методика – це своєрідний “рецепт”, алгоритм, процедура дій, націлених на досягнення поставленої мети. Даний курс пропонується для вивчення студентам, які грають на різних музичних інструментах, чим він і відрізняється від вузькопрофільних методик навчання гри на одному інструменті. В процесі вивчення дисципліни нам доведеться знаходити щось спільне у навчанні гри на скрипці і фортепіано, кларнеті і домрі, гітарі і віолончелі тощо.*

Наша мета є освітньою: маємо поглибити свої знання з методики викладання гри на музичних інструментах; наша мета є практичною - здобути вміння, необхідні для керівництва класом з фаху в музичній школі, школі-студії, школі мистецтв¹.

Опанування методикою викладання фахових дисциплін має навчити студентів у майбутній музично-педагогічній діяльності застосовувати аналітичне, музичне, художньо-образне, критичне та інші види мислення, користуватися методичною літературою, опановувати педагогічний репертуар мистецьких шкіл, розвивати у собі здібність до узагальнення педагогічного досвіду, виховувати інтерес до постійного вивчення досвіду видатних педагогів музикантів, до використання різноманітних шляхів і методів впливу на учня, без чого творчий характер музичної педагогіки є неможливим.

У комплексі спеціальних дисциплін психолого-педагогічного, музикознавчого та фахового циклів, наша дисципліна має сприяти вихованню у студентів свідомого ставлення до майбутньої професійної діяльності, пробудженню зацікавленості музичною педагогікою, набуттю вміння узагальнювати власний виконавський та педагогічний досвід.

¹ На етапі створення даного навчально-методичного посібника прийнято рішення всі вказані навчальні заклади називати мистецькими школами (Прим. автора).

Загально дидактичні принципи засвоєння «Методики викладання фахових дисциплін» є орієнтиром для визначення змісту, засобів, форм, методів організації навчання. В осягненні дисципліною слід керуватися такими принципами, як:

- *принцип науковості* (засвоєння достовірних, науково обґрунтованих музично інструментальних фактів, процесів; знайомство з різними напрямками наукових пошуків в галузі інструментознавства, перспективами розвитку музичної освіти; оволодіння сучасними методами досліджень);

- *принцип систематичності і послідовності навчання* (послідовне розгортання змісту знань, порядок формування вмінь, навичок; використання міжпредметних зв'язків);

- *принцип свідомості навчання* (отримання знань в результаті самостійної свідомої діяльності; сформованість мотивів навчання; розуміння практичної цінності набутих знань в галузі інструментальної педагогіки для ефективності майбутньої професійної діяльності);

- *принцип активності й самостійності* (розуміння студентом постулату, що знання — це результат самостійної розумової праці особистості);

- *принцип наочності* (широке використання в процесі навчання відео- та аудиоозаписів гри видатних музикантів; перегляд майстер класів з навчання гри на музичних інструментах, викладених в мережі Internet);

- *принцип ґрунтовності* (ґрунтовне засвоєння визначеної суми знань в галузі інструментальної педагогіки);

- *принцип зв'язку навчання з практичною діяльністю, реаліями життя* (підготовка до активної продуктивної праці в сфері створення духовних цінностей; усвідомлення практики як поштовху до навчально-пізнавальної діяльності й одночасно критерію перевірки істинності знань; розуміння практичної діяльності як ефективного засобу формування особистості; здатність на основі набутих знань успішно розв'язувати професійні та життєві проблеми).

Охарактеризовані загальнодидактичні принципи в процесі навчання у вищому навчальному закладі мають бути органічно об'єднаними і нести у собі організуюче начало спільної діяльності педагога і студентів².

В процесі засвоєння дисципліни пропонується використання наступних **методів** навчання³:

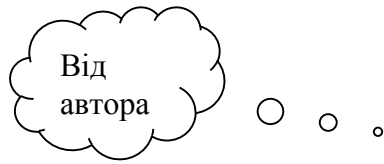
² Алексюк А.М. Педагогіка вищої освіти України: Історія. Теорія. — К.: Либідь, 1998.

³ **Метод навчання** – спосіб подання (представлення) інформації студентові в ході його пізнавальної діяльності, реалізований через дії, які зв'язують педагога й студента.

- *словесні*: джерелом знань є усне або друковане слово (розповідь, бесіда, курс лекцій, інструктаж тощо);
 - *практичні методи*: студенти одержують знання й уміння, виконуючи практичні дії (вправа, тренування, виконання практичних завдань, здійснення виконавсько-методичного аналізу музичних творів; вивчення і виконання творів педагогічного репертуару);
 - *наочні методи*: джерелом знань є спостережувані предмети, явища, наочні приклади (ілюстрування, показ,);
 - *пояснювально-ілюстративний метод або інформаційно-рецептивний* (одержання знань на лекції, з навчальної або методичної літератури, відео- чи аудіо матеріалів; осмислення одержаних знань, здійснення висновків рамках репродуктивного (відтворюючого) мислення);
 - *репродуктивний метод (репродукція – відтворення)* - (застосування вивченого зразка або правила у виконанні творів педагогічного репертуару; організація навчальної діяльності способом відтворення одержаних знань; використання різних форм самостійної роботи в процесі проведення практичних занять);
 - *метод проблемного викладу навчальної інформації* (постановка проблеми, виконання пізнавальних завдань на основі різних джерел і засобів).
- Визнання **музично-естетичного виховання** одним із найважливіших чинників формування духовної культури людства є актуальною проблемою музично-педагогічних досліджень усіх часів. Засади уявлень про значення музики в релігійному, етичному, естетичному, патріотичному, емоційному, інтелектуальному вихованні були закладені ще Конфуцієм, Сократом, Платоном, Аристотелем, Піфагором, Я.Коменським, Ж.-Ж.Руссо, Г.Сковородою, К.Ушинським, М.Лисенком, М.Леонтовичем, Б.Яворським, Б.Асаф'євим, К.Орфом, В.Сухомлинським, Д.Кабалевським і багатьма іншими. Музика є одним із наймогутніших засобів виховання, який збагачує духовне життя людини, надає йому естетичного забарвлення. «Пізнання світу почуттів неможливе без розуміння і переживання музики, без глибокої духовної потреби слухати і діставати насолоду від неї – писав В.О.Сухомлинський, – без музики важко переконати людину, яка вступає в світ, що вона прекрасна, а це переконання, по суті, є основою емоційної, естетичної, моральної культури». Ці слова видатного педагога-гуманіста конкретизують його думку про музичне виховання, як першооснову у вихованні людини⁴.

⁴ Цит. за: Ветлугіна Н. Музичний розвиток дитини. - К.: Музична Україна, 1997. - 94с.

В.О.Сухомлинський, – без музики важко переконати людину, яка вступає в світ, що вона прекрасна, а це переконання, по суті, є основою емоційної, естетичної, моральної культури». Ці слова видатного педагога-гуманіста конкретизують його думку про музичне виховання, як першооснову у вихованні людини⁵.



До музики...

Музика сильніше від усіх видів мистецтв впливає на внутрішній світ людини, вона здатна приносити насолоду, спонукати до роздумів, виражати почуття, які неможливо виразити за допомогою слів. На думку дослідників, перші музичні інструменти з'явилися одночасно з виникненням мови, а це означає, що мова слів і музична мова формувалися паралельно, доповнюючи і збагачуючи одна одну. Музика є світовою мовою, що не потребує перекладу. Завданням вчителів музики є навчання учнів завжди слухати її так, ніби чуєш її вперше, дивуватися різноманітності засобів музичної виразності, змістовності мелодій. На допомогу у вирішенні цього завдання приходить багате художньо-образне мислення вчителя музичного мистецтва, здатного довести своїм учням що музика є справжнім дивом, що без неї земля була б схожою на пустий, недобудований будинок, в якому ніхто не живе:

*життя без музики...
(на щастя не моє!)
недобудована,
покинута оселя,
в якій ніхто не жив і не живе
спустошена, глухоніма пустеля...*

Доцільним, на нашу думку, є порівняння музичного мистецтва зі своєрідною «машиною часу». Слухаючи музику композиторів різних часів та стилів, ми можемо поринути в атмосферу минулих століть, а додавши фантазії та уяви, відчутти себе поряд з Й.С.Бахом, який неперевершено імпровізує на органі, поринути у світ революційних подій, слухаючи музику Бетховена, пригадати приємні хвилини із свого власного життя, а декому помріяти про них під «Весільний марш» Ф.Мендельсона, або ж покружляти під музику неперевершеного короля вальсу Йогана Штрауса⁶.

⁵ Цит. за: Ветлугіна Н. Музичний розвиток дитини. - К.: Музична Україна, 1997. - 94с.

⁶ Грінченко Т.Д. Теорія і практика формування мистецького досвіду майбутнього вчителя музики. Монографія. – Вінниця: «Твори», 2018. – 300 с.

Найскладнішою сферою музичного мистецтва є класична музика. Слухати її нелегко, вона потребує особливого зосередження та інтелектуальної підготовки. Однак це не означає, що світ класичної музики недосяжний. Щоб увійти в нього слухачу необхідно мати лише бажання, і тоді він з подивом відчує, що твір, написаний багато років назад, розповідає про його власні почуття, нібито композитор зміг зазирнути в душу далекої незнайомої йому людини.

Існує категорія музикантів-виконавців, які завдяки своєму таланту та працездатності досягають досконалості у володінні технікою гри на музичному інструменті. Їхнє мистецтво нерозривно пов'язане з артистичним натхненням та надзвичайною технічною майстерністю. Сильний, сміливий, талановитий – саме таке значення має італійське слово «віртуоз». Завданням нашої дисципліни є надання глибинних знань в галузі інструментального виконавства та педагогіки, вмінь, які дозволять виховувати маленьких музикантів справжніми шанувальниками класичної музики, сміливими, талановитими виконавцями-віртуозами.

1.2. Функції інструментальної педагогіки: 1) соціальна; 2) аксіологічна; 3) педагогічна

Функції інструментальної педагогіки: соціальна

Музика – мистецтво, яке виховує, робить життя прекрасним, врешті, світ без музики неможливо навіть просто уявити собі.

А як на вашу думку відбувається процес виникнення музики?



У пошуках відповіді, студенти музиканти звертаються до співу птахів, відтворення звуків оточуючого середовища тощо. Лише інколи щастить почути те, що насправді хочеться почути від студентів, які обрали шлях музичної педагогіки: музика починається з вчителя музики! Шлях кожного музиканта-виконавця чи композитора починається з його зустрічі зі своїм першим вчителем музичного мистецтва (навіть у тих низьковартісних виконавців, музику яких ми іноді приречені чути в маршрутних таксі тощо, був той, хто вперше показав йому, як граються три акорди). Беззаперечним є факт, що від якісного показника музично-освітнього процесу залежить якість його результату, але це не означає, що музиці потрібно навчати лише винятково обдарованих дітей. Таким чином суспільство не створить передумови появи по-справжньому видатних музикантів. (Для того, щоб існували вершини гір, обов'язковим має бути підгір'я!).

Однією із ланок професійного навантаження вчителя музики є профорієнтаційна діяльність – залучення дітей до навчання гри на музичному інструменті, власне, *забезпечення себе роботою*. Від переконливості «музичного агітатора» в глобальному розумінні залежить рівень загальної культури нашого суспільства. Саме тому пропонуємо скористатись деякими порадами для батьків, які вважають заняття музикою зайвими у вихованні своєї дитини.

Проректор Російської академії музики ім. Гнесіних, доктор мистецтвознавства та психологічних наук, професор Д.К.Кирнарська пропонує нам 10 причин необхідності навчання дитини музиці. Ось вони:

- грати на музичному інструменті – означає наслідувати традиції: музиці навчали всіх аристократів, українських, європейських, американських тощо;

- заняття музикою виховують волю і дисципліну, адже займатися на музичному інструменті потрібно постійно, регулярно і без перерв, майже з тією ж завзятістю, з якою тренуються в спортивних залах чи на льоду. *(На відміну від героїв спорту - це виховання характеру без ризиків травматизму).*

- заняття музикою розвивають у дитини математичні здібності: попадання на потрібні клавіші, клапани, лади, а на скрипці в потрібну звукову висоту ноти, виховує у дитини просторове мислення. *(Не випадково Альберт Ейнштейн грав на скрипці! Професори фізики і математики Оксфорду в обсязі 70% відсотків є членами музичних товариств).*

- музика і мова – брати-близнюки. Фрази і речення, коми і крапки, питання і оклики є і в музиці і в мові. Діти, що грають на музичних інструментах краще розмовляють і пишуть, легше запам'ятовують іноземні слова, швидше опановують граматику. *(Відомими меломанами-літераторами були такі поліглоти, як І.Тургенєв, Стендаль, Б.Пастернак, Л.Толстой, ЖанЖак Руссо, Ромен Ролан та інші).*

- музика структурна й ієрархічна: великі твори складаються з частин, які діляться на невеликі теми і фрагменти, які в свою чергу, містять у собі мілкі фрази і мотиви. Розуміння музичної ієрархії полегшує розуміння комп'ютера, також ієрархічного і структурованого. Психологи довели, що учні знаменитого японського вчителя музики С.Сузукі, значно випереджали своїх однолітків за рівнем структурного мислення. *(Музика веде до вершин комп'ютерних наук, не випадково фірма Microsoft воліє співробітників з музичною освітою).*

- музичні заняття розвивають навички спілкування, комунікативність. За роки навчання дитина-музикант знайомиться з галантним і дружелюбним

Моцартом, атлетичним Прокоф'євим, мудрим і філософічним Бахом та іншими композиторами. Граючи їхні твори, музиканти перевтілюються, доносять до слухачів почуття, які автори переживали у період їх створення.

- діти, які займаються музикою, співчутливі і одночасно терплячі, уважні до оточуючого середовища, до своїх батьків, ввічливі з людьми похилого віку. *(В свою чергу, хочеться додати, що дитина, яка несе в руках музичний інструмент чи займається на фортепіано, дивиться на світ чистими, ІНШИМИ очима!)*⁷.

*Іде дитинка. Скрипочка в руках.
Долає поспіхом свою дорогу.
Який то непростий, тривожний шлях –
у класі вже чекає вчитель строгий.
Він для дитинки справжній чарівник.
Смичком уміє ноти оживляти!
О! Як у нього скрипочка звучить!
Мені б колись навчитися так грати...
Одразу зрозуміє – вчив не вчив,
фальшиві ноти змусить перевчити.
якби ж маленький учень розумів,
що вчать його без фальші в світі жити.
Нехай йому сьогодні тільки п'ять -
маленький шлях стає шляхом незримим.
Спіши скрипалю, йди туди де вчать
на світ дивитись іншими очима!*⁸

- заняття музикою навчає включатися по команді. Музиканти менше бояться страшного слова deadline – термін здачі роботи. В музичній школі не можна перенести на завтра чи на через тиждень технічний залік чи концерт класу. Готовність музиканта до виходу на сцену привчає до максимальної готовності виконувати дії «на замовлення». Музичні заняття – це максимальна витримка і артистизм на все життя.

- заняття музикою виховують маленьких «Цезарів», які вміють виконувати декілька справ одночасно. Музика допомагає орієнтуватися в декількох одночасних процесах: читаючий з аркушу піаніст, одразу виконує

⁷ І уже зовсім утопічна, особиста думка: можливо, якби всі діти навчалися музиці, в світі не було б тюрем і колоній для неповнолітніх – дітям просто б не було часу займатися чимось поганим!(Прим. автора).

⁸ Вірш Грінченко Т.Д.

декілька справ – пам'ятає про минуле, дивиться в майбутнє і контролює теперішнє. Музика навчає мислити в багатьох напрямках.

Нарешті: музика – найкращий шлях до життєвого успіху: Агата Крісті своє перше оповідання написала про те, як їй важко було навчатися гри на фортепіано та виступати на сцені; Кондоліза Райс, навпаки, більше всього любить грати на сцені в своєму святковому концертному вбранні; Біл Клінтон впевнений в тому, що без саксофону він ніколи не став би президентом.

Ось десять причин наслідувати їхній приклад⁹

Функції інструментальної педагогіки: аксіологічна

Сучасна філософія музики керується культурологічним підходом, історичним принципом, феноменологією і соціологією. Існує проблема, яку визначають як розвиток аксіологічного напрямку в філософії музики, що вивчає ставлення до музики як до способу буття людини в світі і людини в світі музики. Звернення до цієї теми викликано розумінням світоглядної цінності музики у світлі сучасних концепцій картини світу, осмисленням «генетичного коду» музики, що історично відкривається нам у звуко-часовому просторі й веде людину до розширення горизонтів свого індивідуального предметного світу і світу людини в цілому. Значення музики в її функціях пізнання і виразності пов'язують зі Світовою гармонією, Всесвітом, Космосом. Музика визначається особливою надчуттєвою формою пізнання.

Музично-інформаційне поле приводить людину до «внутрішнього діалогу» з собою, з оточуючою дійсністю, з Універсумом. Ця взаємодія здійснюється завдяки естетичному досвіду людства а також ціннісним орієнтаціям людини.

Коли ми говоримо про цінності в музиці, ми маємо на увазі ту ціннісну сторону її змісту, яка наповнює людину духовно, душевно, психофізіологічним впливом – тілесно. Це ті цінності, що присутні в кожному музичному творі. Зокрема, значимість класичної музики визначається цінністю історичного характеру, цінністю смислового контексту музики для людини. Музика як вид мистецтва є необхідним способом існування людства.

Сутність аксіологічної функції музичної педагогіки полягає також у формуванні в учнів системи музичних, мистецьких і загальнолюдських цінностей, які є визначальними чинниками ставлення особистості до світу і до

⁹ Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности — М.: Таланты-XXI век, 2004 - 496 с.

себе у світі, формуванні відповідних до визначених ціннісних орієнтирів способів поведінки і життя в цілому.

Функції інструментальної педагогіки: педагогічна

Основною метою діяльності вчителя музики є створення умов для всебічного розвитку особистості дитини як музиканта. Потрібно навчити учня розуміти властивості виконавського процесу, вміти його аналізувати, вміти слухати і чути інше виконання, формулювати рекомендації щодо покращення якості гри, виявляти причини «невдалості» як своїх виступів так і виступів своїх товаришів. Це означає, що музична мова має стати рідною для майбутнього музиканта. Вчителю необхідно зробити душу дитини відкритою для сприйняття музики, навчити учня читати нотний текст, як читають текст словесний, навчити розуміти смисл, що несуть у собі музичні твори. Все це означає – відкрити таємниці інструменту, на якому дитина вчиться грати.

У своїй роботі вчитель має відштовхуватись від рівня музичної підготовленості учня, ставити конкретні цілі перед кожним заняттям і планувати наступні заняття. Важливою умовою успішної співпраці з дитиною є покликання вчителя до музично-педагогічної діяльності. Не маючи такого покликання, неможливо для дитини стати тим, ким має стати викладач: зразком, люблячим наставником для молодших і другом для старших.

Підкреслимо, що справжній вчитель має бути педагогічним оптимістом. Це означає, що його підхід до учнів має відрізнятися адекватністю, вірою в успіхи, надією на «завтрашній» успіх, за С.Макаренко, «завтрашню радість», вірою в те, що педагогічний вплив здатен побороти навіть недоліки характеру дитини¹⁰.



Успіх у навчанні — єдине джерело внутрішніх сил дитини, які породжують енергію для подолання труднощів, бажання навчатися.
В.О.Сухомлинський

Першою заповіддю вихователя є необхідність дати дітям почуття радості праці, успіху в навчанні, розбудити в їхніх серцях почуття гідності та гордості за свої досягнення.

К. Д. Ушинський

¹⁰ Макаренко А. Пед. соч.: В 8 т. М., 1983. – 1986.

Педагогічна майстерність вчителя найбільше залежить від його знання свого предмету. Неможливо навчити тому, чого не знаєш сам. Знання вчителя мають бути глибокими і різносторонніми. Зазвичай, найбільш яскравими педагогами є ті особистості, які збагачують свій предмет матеріалами із книг, життєвих спостережень, творів різних видів мистецтва, ті, хто має різносторонню теоретичну і практичну підготовку. І все ж, яким би ерудованим не був вчитель, одних знань – недостатньо. Необхідно вміти застосовувати їх на практиці, адже загальновідомо, що викладачі, які добре знають свій предмет, не завжди вміють якісно навчити учнів.

Якості, якими має володіти вчитель музики:

1. Володіння інструментом на професійному рівні

Для того, щоб навчити учня виконавській майстерності, вчителю необхідно досконало знати музичний текст твору, відчувати його моторику, звукові, штрихові, аплікатурні та технічні особливості. Чим вищий виконавський рівень викладача, тим більше у нього можливостей для формування власної педагогічної майстерності і виконавської майстерності учня.

2. Музикальність

Музикальність – важлива професійна якість, якою має володіти кожен музикант. Музикальність виявляється у чуттєвому сприйнятті й відтворенні музичних творів та супроводжується яскравим проявом емоційності, співчуття, переживання закладеного композитором художнього образу.

3. Артистизм

Не маючи артистизму, педагог не може зацікавити своїх учнів музикою, створити творчу атмосферу на уроці. Саме артистизм був однією із головних рис педагогічного дару таких викладачів як Г.Нейгауз, А.Рубінштейн, саме артистизм багато в чому визначав їхній магічний вплив на учнів. Д.Кабалевський вважав артистизм визначальним фактором пробудження в учня інтересу до занять музикою.

4. Художній смак

Художній смак особистості формується в процесі активного художнього спілкування з творами мистецтва і з найкращими зразками музичної культури.

Викладач без художнього смаку не може займатися музичним вихованням учнів.

5. Вміння слухати

Під час занять з учнями викладач багато пояснює, показує, але перш за все, він слухає. Слухом корегується і контролюється прочитання музичного тексту. Уважно слухаючи учня, викладач навчає його слухати себе та в цілому володіти навичками слухового контролю.



Якби кожен з нас умів слухати себе на достатньому рівні – серед нас набагато більше було б видатних музикантів виконавців.

Вміння слухати себе нібито збоку, відчувати свою внутрішню «роздвоєність» на виконавця і слухача є одним із вирішальних чинників становлення музиканта. Вчіться слухати і оцінювати свою гру і навчайте цьому своїх учнів!

1.3. Напрями розвитку інструментальної педагогіки – індивідуальне, групове (ансамблеве), колективне (оркестрове) навчання

Робота викладача мистецької школи має різні напрями – індивідуальне, групове (ансамблеве) та колективне (оркестрове) навчання. Останні два стосуються вчителів гри на оркестрових інструментах. Таке навчання готує учнів до оркестрового виду діяльності¹¹.



Якби всі хотіли грати першу скрипку, не можна було б скласти оркестру. Тому поважай кожного музиканта на його місці.

Люби свій інструмент, але ... не вважай його вищим і єдиним. Пам'ятай, що існують інші настільки ж прекрасні... не забудь, що найвище в музиці знаходить своє вираження в хорі та оркестрі.

Р.Шуман

Кожен вчитель у мистецькій школі в першу чергу буде спілкуватися зі своїми учнями індивідуально. А це не лише навчання гри на музичному інструменті, це - входження в світ маленької людини, співчуття її проблемам, допомога у пошуку правильного виходу зі складної ситуації. Саме тому вчитель музики має бути не лише вчителем: попри всю обов'язкову строгість і вимогливість, йому потрібно стати дитині другом, навчити її шукати поради в музичних творах, постійно доводити, що музика без усяких на те причин впливає на настрій людини, змушує її сумувати чи радіти.

¹¹ Повертаючись до профорієнтації: майбутні представники оркестрових спеціальностей мають великі переваги у працевлаштуванні в оркестрах; це дозволить їм у майбутньому вести надзвичайно цікавий образ життя, пов'язаний з гастрольними поїздками по Україні та світі. Окрім того, оркестрова музика – це невичерпний пласт музичної культури, а грати в ансамблі чи оркестрі – це величезне задоволення!!! (Прим.автора).

Ансамбль (від франц. *Ensemble* – разом) – узгодженість, стрункість, цілісність. У термінологічному словнику з української та зарубіжної культури «ансамбль» визначається як: 1) спільна участь кількох осіб у виконанні музичного твору; 2) музичний твір для кількох виконавців; 3) художній колектив, що займається концертною діяльністю¹².

Робота з інструментальним ансамблем є одним із необхідних і поширених видів музично-педагогічної діяльності вчителя мистецької школи. Ансамблеве музикування може відбуватися як в межах класу одного викладача так і всього навчального закладу. В багатьох мистецьких школах дитячі інструментальні ансамблі є концертними колективами, які беруть участь у конкурсах, виступають на багатьох сценічних майданчиках, носять звання заслужених дитячих колективів тощо. Як правило, такими колективами керують харизматичні, вимогливі керівники, справжні творчі особистості.

Гра в ансамблі є цікавим, захопливим процесом, під час якого відбувається розвиток музичних здібностей учнів, відшліфовуються набуті в класі з фаху навички і вміння. Процес колективної творчості дає дітям відчуття власної значущості, приносить радість від спілкування з музикою та слухачами.

Логічним завершенням роботи над музичними творами є концертні виступи ансамблю. Підготовка до концертів чи конкурсів згуртовує колектив, підвищує емоційний стан його учасників, активізує увагу, виховує почуття відповідальності, слуховий контроль, сприяє розвитку артистичних здібностей учнів, загострює у них відчуття взаємозалежності. Гра в дитячих інструментальних ансамблях (фортепіано в чотири руки, ансамблях скрипалів, бандуристів, баяністів, виконавців на ударних інструментах, ансамблях мішаних складів тощо) надає змогу грати в них дітям з різним рівнем музичних здібностей, що активізує музичний розвиток слабших учнів.

Надважливим в ансамблевій грі є навчання слухати не тільки власне виконання, а й гру своїх партнерів. Це виховує в дитині почуття відповідальності за знання власної партії. Вчителю, який працює з інструментальним ансамблем необхідно докласти всі свої вміння та творчі зусилля для того, щоб колективна гра приносила учням насолоду, розвивала їх художньо-естетичний смак, розкривала творчий потенціал, викликала потребу в музикуванні, стимулювала розвиток слухових і технічних навичок на всіх етапах формування музиканта як особистості.

Гра в оркестрі є найвищою формою музикування. Наявність у мистецьких школах оркестрових колективів свідчить про високий рівень викладання в них спеціального музичного інструменту та зацікавленість педагогічного колективу

¹² Корінний М. М. Словник з зарубіжної та української культури.– К. : Україна, 2000.

в професійному зростанні своєї школи, підвищенні її авторитету та конкурентоспроможності.

Гра в оркестрі формує комунікативні якості особистості, сприяє навчанню учнів один в одного, розвиває поліфонічне мислення, навчає вільному та змістовному спілкуванню професійною музичною мовою.

Доцільними у роботі з ансамблевими та оркестровими колективами є застосування методів роботи відомого японського викладача та скрипаля С.Сузукі¹³, який у своїй практиці вважав необхідними: поступовий розвиток навичок (оскільки, на його думку, прискорене виконання програми породжує відстаючих); виховання дітей без приниження і залякування з метою запобігання протистоянню і впертості; роботу з учнями на позитивних емоціях; якнайшвидші виступи на публічних концертах (після місяцю навчання); обов'язкове залучення до навчального процесу батьків учнів.

Ансамблі та оркестри різних складів і форм є обличчям мистецьких шкіл, вони створюють умови для збереження «популяції» класичних музикантів, допомагають дітям та молоді у здобутті якісної музичної освіти, є дієвим «щепленням» до класичної музики¹⁴, що робить наше мистецтво потребою людини на все життя.

Вважаєш чудес не буває?
 В мені визріває протест!
 У світі є диво! Я знаю!
 То є симфонічний оркестр!
 Як тільки підіймуться руки
 Й, мов яструб, злетить диригент,
 Бурхливою шквальністю звуків
 Розіб'ється тиша уцент!
 У кожному закутку зали,
 Де смуток царів ще за мить,
 Відкриються в вічність портали,
 Зрадіє душа! Забринить!
 Чарівної палички злети -
 І нот оживе німота,
 Зведуться із звуків намети
 І музики сила свята.

¹³ С.Сузукі (яп. 鈴木 鎮一 Судзуки Синъити, 1898—1998) — японський скрипаль і педагог, автор всесвітньо відомого методу викладання музики - https://ru.wikipedia.org/wiki/Судзуки,_Синъити

¹⁴ Завданням керівника ансамблевого чи оркестрового колективу є здійснення «щеплення» «до», а не «від» музики! (Прим.автора).

Ці звуки втамовують муки,
 Чи рани забуті ятять,
 Ти просто довірся, послухай,
 Як ноти насправді звучать!
 Для щастя потрібно так мало!
 Відкриється істина ця:
 Як сповнеться звуками зала –
 Наповняться щастям серця!
 Нас музика вже не дивує...
 Буденно живем між чудес.
 Та диво насправді існує!
 Звучить симфонічний оркестр!¹⁵

1.4. Фахові компетентності педагога - інструменталіста

Успішність вчителя музики залежить від наявності у нього наступних фахових компетентностей:

- *інструментально-виконавських*: вільне володіння музичним інструментом; здатність до музично-педагогічної та концертно-виконавської діяльності; наявність власного виконавського стилю, творчого іміджу тощо.

- *музично – педагогічних*: знання програмних вимог з основного музичного інструмента; знання змісту навчальної дисципліни, принципів і методів її викладання.

- *методичних*: володіння методикою навчання гри на музичному інструменті; знання методів роботи над інструктивним матеріалом, гаммами, вправами, етюдами, творами малої і великої форм; знання історії та традицій вітчизняної і зарубіжної інструментальних шкіл; знання теоретичних основ сольного інструментального виконавства.

- *проектно-конструктивних*: проектування, добір і систематизація навчального репертуару для проведення індивідуальних занять з основного музичного інструменту з учнями різного рівня підготовки; розроблення плану самостійної роботи учня.

- *діяльнісних*: наявність чи напрацювання педагогічного досвіду, здатність і готовність виконувати функції викладача спеціального музичного інструмента.

! Ідея всебічного розвитку учня – найважливіша ідея педагогіки!

Головна мета педагогічної роботи – виховання музиканта і людини, особистості, виховання через музичне навчання, через спілкування. Велика

¹⁵ Вірш Грінченко Т.Д.

зацікавленість у всебічному розвитку учня, привела Г.Нейгауза до наступного усвідомленого устремління зробити якомога скоріше так, щоб стати непотрібним учневі, відсторонити себе, вчасно зійти зі сцени, привити йому ту самостійність мислення, методів роботи, самопізнання і уміння досягати мети, які називаються зрілістю, порогом, за яким починається майстерність¹⁶.

Методика викладання фахових дисциплін сприяє формуванню у студентів музично-педагогічних спеціальностей наступних фахових та загальних компетентностей:

- *методична* - володіння методикою викладання дисциплін інструментально-виконавського циклу; знання специфіки та методів навчання студентів музично-педагогічної спеціальності; розуміння змісту та принципів укладання навчальних і робочих програм з фахових дисциплін.

- *інструментально-педагогічна* - здатність застосовувати інструментально-виконавські вміння в навчальній, педагогічній та концертно-виконавській діяльності; знання інструментально-педагогічного репертуару та володіння методами роботи над творами різної форми, жанру, стилю; володіння методами навчання гри на музичному інструменті та методикою викладання спеціального інструменту в мистецьких школах.

- *музично-теоретична* - знання історії музичної освіти в Україні та за кордоном, принципів і методів навчання студентів вищих мистецьких навчальних закладів; здатність застосовувати у навчальній та професійній діяльності знання з історії і теорії музики, сольфеджіо, гармонії, поліфонії, аналізу музичних творів.

- *методологічна* - здатність визначити малодосліджені аспекти інструментальної педагогіки; володіння методологією науково-педагогічного дослідження, дотримання логіки наукового пошуку через раціональне застосування методологічних підходів, методів і засобів у процесі виконання індивідуального науково-дослідного завдання.

- *інформаційна* - здатність до самостійного пошуку та обробки інформації з різних джерел, необхідних для засвоєння фахової методики; здатність до ефективного використання інформаційних технологій у навчанні гри на музичному інструменті.

¹⁶ Кременштейн Б.Л. Педагогіка Г.Г.Нейгауза. – «Музика», М.- 1984.

- *комунікативна* - здатність до міжособистісного спілкування, емоційної стабільності, толерантності; здатність працювати в команді.

- *самоосвітня* - здатність до самостійної пізнавальної діяльності, самоорганізації та саморозвитку; спрямованість на розкриття особистісного творчого потенціалу та самореалізацію; прагнення до особистісного професійного лідерства та успіху.



Учитель гри на музичному інструменті в першу чергу має бути вчителем музики, тобто її роз'яснювачем, тлумачем... повинен бути одночасно істориком і теоретиком музики, вчителем сольфеджіо, гармонії, контрапункту і гри на фортепіано.

Г.Г.Нейгауз

Без ненависті до поганої музики не може бути любові до гарної.

Н.Перельман

Завдання і запитання до Теми I

1. Проаналізуйте зміст, завдання та методи дисципліни «Методика викладання фахових дисциплін».
2. Назвіть загально дидактичні принципи засвоєння методики навчання гри на музичному інструменті.
3. Як саме музична освіта сприяє реалізації завдань духовного розвитку особистості?
4. Назвіть та проаналізуйте зміст функцій інструментальної педагогіки.
5. Якими якостями має володіти вчитель музики.
6. Які ви знаєте напрями розвитку інструментальної педагогіки.
7. Розкрийте зміст фахових компетенцій вчителя музики.

Джерела інформації:

1. Баренбойм Л.А. Музична педагогіка і виконавство. – «Музика», Ленінградський відділ, 1974.
2. Костюк Г.С. Навчально-виховний процес і психічний розвиток особистості. — К., 1989.

3. Кременштейн Б.Л. Педагогіка Г.Г.Нейгауза. – «Музика», М., 1984.
4. Ростовський О. Методика викладання музики. – Тернопіль: Навчальна книга, 2000.
5. Сухомлинський В.О. Проблеми виховання всебічно розвиненої особистості // Вибрані твори: В 5 т. — К.: Рад. шк., 1976. — Т. 1.
6. Принципи навчання у вищій школі: Електронний ресурс – режим доступу до інформації: <http://www.info-library.com.ua/books-text-4065.html>

Обов'язково для перегляду¹⁷:

1. <https://www.youtube.com/watch?v=OQn9licBqP0>
2. <https://www.youtube.com/watch?v=2J7JM0tGgRY>
3. <https://www.youtube.com/watch?v=1F2JiLEzEcc>

¹⁷ «Щеплення» до класичної музики за методом навчання на шедеврах (Прим.автора).

II. Робота з учнем в інструментальному класі



2.1. Виявлення та розвиток музичних здібностей. Музичний слух, пам'ять, ритм, музикальність

2.2. Урок – основна форма організації навчання. Підготовка до перших уроків з початківцями

2.3. Підготовка викладача до уроку. Вивчення педагогічного репертуару; складання індивідуальних планів

2.4. Підготовчі вправи до постановки виконавського апарату. Методика організації навчального процесу на початковому етапі навчання

2.5. Донотний період навчання. Засвоєння музичної грамоти. Робота над звуком на початковому етапі навчання



2.1. Виявлення та розвиток музичних здібностей. Музичний слух, пам'ять, ритм, музикальність

Перш ніж розпочати формування технічно-виконавських навичок учня, потрібно визначити рівень його музичних здібностей. Природа музичних здібностей, їх вродженість та розвиток у процесі навчання є актуальною проблемою музичної педагогіки та психології.

! Здібності – це властивості людської психіки, необхідні для виконання обраних видів діяльності.

Кожна людина володіє сумою здібностей, що визначають її успішність в тій чи іншій діяльності. Здібності поділяються на загальні та спеціальні. Музичні здібності відносяться до спеціальних.

Для успішного навчання музичному мистецтву майбутньому музиканту необхідно володіти наступними здібностями:

1. Музичний слух.
2. Музична пам'ять.
3. Почуття ритму.
4. Емоційна чутливість.

Емоційна чутливість є проявом *музикальності*, яка містить у собі низку якостей, що виявляються не лише в музичній діяльності: творча уява, увага, натхнення, емоційність, воля, розвинуті аналітичне та художнє мислення, артистизм. Якісне поєднання загальних і спеціальних здібностей утворюють більш широке порівняно з музикальністю поняття - *музична обдарованість*. Наявність у дитини сукупності вказаних здібностей є свідченням її музичної обдарованості.

Згідно з висновками видатного дослідника психології музичної обдарованості Б.Тепловим, до основних музичних здібностей, необхідних для всіх видів музичної діяльності відносяться:

- відчуття ладу - здатність переживати відношення між звуками як виразні і змістовні;
- музично-слухові уявлення - здатність прослуховувати «про себе» раніше сприйняту музику, що складає основу музичної уяви, формування музичного образу і розвитку музичного мислення;
- музично-ритмічне почуття - здатність сприймати, переживати, точно відтворювати і створювати нові ритмічні поєднання.

Музична пам'ять і психомоторні здібності вчений відносив до загальних музичних здібностей.

Кожна людина володіє сумою вроджених, даних природою здібностей. В свою чергу, будь-які з них можна розвивати. Процес розвитку залежить від

багатьох умов, одна із яких – це здатність людини до праці і навчання. Б.Теплов наголошував на важливості того, що здібності не лише проявляються у діяльності, а й створюються нею¹⁸.

Музичні здібності проявляються досить рано. Це дозволяє до початку навчання, на вступних іспитах виявити «висхідні дані», з якими дитина приходить до мистецької школи. Перевірку проводять у наступному порядку:

- а) музично-висотний слух; б) відчуття ритму; в) музична пам'ять; г) емоційна чутливість до музики.



Доцільною є розмова з батьками, в процесі якої потрібно з'ясувати, з яких причин вони вирішили навчати свою дитину музиці. Причини можуть бути різними: від надання дитині загального музичного розвитку, батьківської потреби в домашньому музикуванні, сімейних міні концертів до цілеспрямованої професійної підготовки з метою подальшого вступу до музичного коледжу, консерваторії тощо. Така бесіда є визначальною в плануванні навчальної діяльності вчителя, постановці цілей та виборі методів викладання.

Визначення рівнів розвитку музичного слуху, почуття ритму, музичної пам'яті та емоційної чутливості дитини до музики дають можливість вчителю проектувати перспективи розвитку її музично-виконавських навичок. Значна частина педагогічних помилок стається саме через те, що здібності учня виявляються не точно (може відбутися їх пере- чи недооцінка). Впродовж навчального процесу педагог має реагувати на зміни у розвитку музичних здібностей учня, проявляти гнучкість та вміння перебудовувати свою роботу у зв'язку з цими змінами.



Прекрасним «діагностом» дитячих музичних здібностей був відомий український викладач гри на скрипці – **Петро Соломонович Столярський**. Його визначення та прогнозування розвитку музичних здібностей учнів завжди було безпомилковим. П.Столярський створив систему перевірки музичних даних, яка не лише забезпечувала відбір дітей для навчання, а й дозволяла здійснювати глибокий всебічний аналіз усіх елементів, необхідних для виховання майбутнього висококваліфікованого скрипаля-виконавця.

¹⁸ Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – Режим доступу до інформації: <http://www.klex.ru/8nb>

На основі сприйняття та переосмислення особливостей шкіл і традицій, з якими йому довелося познайомитися, П.Столярський зумів створити свою школу, свій напрямок, що донині відрізняється неповторними рисами й індивідуальністю.

Заняття з початківцями-малюками проходили у формі уроку-гри. В педагогічній системі П.Столярського величезну роль відіграв фактор зацікавленості, він завжди відчував, коли урок-гра ставав важкою працею для учня і відпускав його з обов'язковим для виконання новим завданням.

Впродовж перших місяців П.Столярський спостерігав за своїми учнями, майже щоденно займався з ними по 10-15 хвилин, з метою попередження виникнення помилок у постановці ігрового апарату, обов'язково корегував рухи дитини. З перших кроків навчання в учнях виховувалось прагнення досконалості.

Роль слуху в системі виховання скрипаля-виконавця була головною. Значну частину уроку, особливо з самими маленькими дітьми П.Столярський відводив сольфеджуванню. Вивчаючи за допомогою співу ту чи іншу п'єсу, видатний викладач одночасно відпрацьовував з учнями застосування різних засобів музичної виразності. Зрозуміло, що чистота інтонації висувалася на перший план. Столярський постійно підкреслював визначальну роль музичного слуху в чистоті інтонування – найважливішій якості музиканта скрипаля.

З перших кроків навчання встановлювався порядок як самого уроку так і подальшого навчального процесу, визначалися закономірності вивчення скрипкового репертуару. Урок завжди починався з гри гам і етюдів, таким чином закладалися основи звуковидобування, вірної постановки пальців на струни, техніка біглості, чистота інтонації, в цілому всієї технічної бази виконавства. П.Столярський вважав, що етюди мають бути вивчені так, щоб їх можна було виконувати на сцені. Після проходження інструктивно-технічного репертуару учень приступав до гри п'єс, при виконанні яких художньо-творче мислення та фантазія вже не були прикуті до подолання технічних проблем.

В роботі над художніми творами П.Столярський перш за все намагався, щоб учень ясно уявляв собі виконавські завдання. Його аналогії, порівняння, притчі завжди застосовувались влучно, були настільки змістовними, що характер твору і його художній образ ставали для учня абсолютно зрозумілими.



Ось лише деякі із знаменитих висловів видатного педагога, що доводять необхідність спілкування з учнями на зрозумілій їм мові та із додаванням влучних відтінків гумору:

- *Кого ти намагаєшся перегнати? Грати на скрипці – це не скакати на коні! Покажи мені красиву музику.*

- *Не поспішай, не веди смичок так швидко. Уяви собі, що це твоя заробітна платня і ти маєш розподілити її на довгий час.*

- *Хто такий горобець? Це соловей, який не вивчив свої трелі.*

- *Не потрібно думати, що слово «скрипка» походить від слова «скрип».*

- *Грай мені Баха, а не Оффенбаха.*

- *Скрипку потрібно тримати гордо!*

- *Спершу навчись грати гаму, а потім будеш їсти цукерки!*

- *Ваш хлопчик – звичайна геніальна дитина!*

- *Мені не потрібні талановиті діти – мені потрібні талановиті батьки.*

- *Дитинко, зіграй мені цю фразу, як смачний борщ!*¹⁹

Педагогічна система П.С.Столярського довела свою життєдіяльність у збереженні й подальшому розвитку принципів і методів видатного вчителя в творчості його учнів і послідовників.

Талановитій людині майже завжди властива різностороння обдарованість, прояв різних здібностей. Завданням батьків і викладача є допомога у розвитку всіх природних задатків дитини, уникання одностороннього розвитку.



Чим глибший інтелект, чим ширші емоційні зв'язки, тим яскравіша індивідуальність художника, тим більшу радість він приносить людям, тим легше відшліфовується його техніка, тому що він твердо знає, що йому потрібно і чого він хоче!"

Г.Нейгауз

Розвиток слуху - це найважливіше. Старайся з юних років розпізнавати тональності й окремі звуки. Дзвін, віконне скло, зозуля - прислухайся, які звуки вони видають.

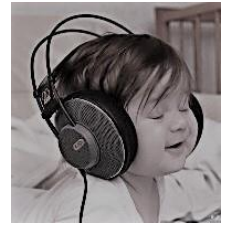
Р.Шуман

¹⁹ Режим доступу до інформації:

<https://www.facebook.com/patioodua/photos/a.904486923033473/1435563213259172/?type=3&theater>

Музичний слух – одна із головних музичних здібностей. Музичний слух буває абсолютним і відносним.

Абсолютний слух – це вміння визначати звуковисотність (почергово чи одночасно взятих звуків) без з'ясування їх співвідношення з іншими звуками. Може проявитися дуже рано (у разі, якщо дитина росте в музичній сім'ї), або ж пізніше, в процесі навчання гри на музичному інструменті. Статистика доводить, що серед музикантів лише 6-7% володіють абсолютним слухом. Відомо також, що усі видатні композитори, диригенти, виконавці мали абсолютний слух.



Абсолютний слух буває неповним: людина може визначати не всі, а лише деякі ноти. Як професійна якість, абсолютний слух, природно зручний для музиканта, але не вважається основною музичною здібністю. В сукупності з іншими компонентами добре розвинутий відносний слух є достатнім для професіонала високої кваліфікації.

Відносний музичний слух – це здатність впізнавати висоту звуку у порівнянні з уже відомим звуком.

! *Для музиканта особливо важливою властивістю музичного слуху є внутрішній слух. Він є результатом набутого слухового досвіду. В останні роки свого життя Людвіг Ван Бетховен міг користуватися лише внутрішнім слухом і творчою уявою. А скільки ним було створено прекрасної музики!*

Роберт Шуман радив молодим музикантам досягати такого музичного розвитку, який дозволить уміти чути й розуміти музичний твір, читаючи його очима.

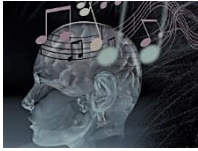
Існує думка, що удосконалюються лише ті здібності, які людина розвиває в собі сама – розвиток слуху потребує активної участі і бажання самого учня в процесі навчання.



Старайся навіть якщо у тебе не великий голос, співати з листа без допомоги інструменту; тонкість твого слуху буде від цього весь час зростати. Якщо ж у тебе хороший голос, не зволікай ні хвилини і розвивай його; розглядай це як прекрасний дар, яким тебе наділило небо.

Р.Шуман

Музична пам'ять. Пам'ять необхідний компонент будь-якого виду діяльності. Музична пам'ять, як здатність впізнавати і відтворювати музичний матеріал, необхідна для здійснення музичної діяльності.



З точки зору пам'яті, вивчення музичного твору поділяється на три етапи: запам'ятовування, зберігання та відтворення.

Загальновідомо, що в пам'яті залишається те, що викликає у нас емоційний відгук. Неочікуване, яскраве запам'ятовується краще, ніж звичайне, буденне. Саме тому (*і це обов'язково потрібно пояснювати батькам!*) музичний «фон», що постійно звучить в домі – завжди ввімкнуті телевізори, радіоприймачі тощо є шкідливим для дитячої пам'яті. В даному випадку самі музичні здібності дитини та її пам'ять піддаються непотрібному перевантаженню. Тиша, хоча б у невеликі проміжки часу, має бути невід'ємною складовою життя сім'ї, де підрастає емоційна, музично обдарована дитина. Тоді прослуховування класичної музики не залишить її байдужою, викликатиме інтерес та емоційний відгук, здійснюватиме на дитину враження, яке їй запам'ятається. В даному випадку мова йде про мимовільну (*несвідому*) пам'ять.

Свідоме запам'ятовування пов'язане з постановкою завдання, його розумінням і зосередженістю уваги. Розуміння того, що потрібно запам'ятати, є першим кроком на шляху досягнення мети. Свідомому запам'ятовуванню музичного тексту сприяє аналіз твору, здійснений вчителем з метою навчити учня самостійно виконувати роботу під час вивчення інших творів.

! «Вчителю, навчи мене так, щоб я міг робити сам!» – головне завдання вчителя у навчанні всім видам діяльності.

Завданням вчителя є навчання учня користуватися всіма видами пам'яті: слуховою, зоровою, рухомою, емоційною.

Слухова - допомагає учневі запам'ятати текст в період його розучування і довго утримувати в пам'яті ті твори, які в майбутньому складуть його репертуарний багаж.

Зорова - допомагає виконавцю вивчати та відтворювати музичний текст.

Рухома – це пам'ять на рухи, доведення їх до автоматизму.

Емоційна – пам'ять на переживання, на ставлення до музичного твору, який учень грає чи слухає.



Музичний ритм – це часова організація музики, спосіб існування психічної енергії. Ритмічні здібності виявляються значно раніше, ніж слух. У людині від самого початку закладено бажання рухатися під музику. Танцюють, або виконують **Див.**

ритмічні рухи не лише ті, хто має музичний слух. Неритмічних людей на світі всього лише 0,8%. Окрім того, музична педагогіка дотримується думки, що немає таких здібностей, які не можна було б розвинути.

Ритмічні здібності тісно пов'язані з психікою. Збуджений або спокійний стан учня відображається і на його ритмічних можливостях в момент виконання музичного твору.



Варто пояснити учневі, що ритм в музичному творі подібний до людського серцебиття. Неритмічне, нерівне серцебиття свідчить про наявність хвороби (аритмії серця, або ж тахікардії чи брадикардії – прискореного чи уповільненого ритму серця). Будь-яку хворобу, а в даному випадку, музичну, потрібно лікувати. А далі – фантазуйте на предмет призначення ліків! (Уважне вслуховування в ритм, метроном, контроль гри з боку викладача, самоконтроль тощо).

Музикальність – здатність до емоційного відгуку на музику, вміння відчувати в музичному творі художній зміст та відтворювати його у виконанні. Музикальність дитини складно виявити під час вступного прослуховування до мистецької школи, вона може проявитися значно пізніше в процесі навчання, активного залучення дитини до музичного мистецтва. Взагалі виявлення та розвиток музичних здібностей залежить не лише від вроджених задатків, а й від культурного середовища та музичного оточення дитини.



Музикальність – це бажання виразити себе в музиці. Для її розвитку важливим є спів дитини, рухи під музику, слухання музичних казок тощо. Поняття «музикальність» складають: ладове почуття, здатність до слухових уявлень, музично-ритмічне почуття.

Під ладовим почуттям дитини розуміється її здатність до емоційних розрізень ладових функцій; відчуття емоційної виразності звуковисотного руху мелодії; зміна виразу обличчя, міміки, як реакція на зміну мажорумінору; прагнення до прослуховування та відтворення музичних побудов.

Здатність до слухових уявлень безпосередньо проявляється у запам'ятовуванні та відтворенні мелодій по слуху як у співі, так і за допомогою внутрішнього слуху. Ця здатність також є слуховим, репродуктивним, компонентом музичного слуху.

Музично-ритмічне почуття - це здатність дитини за допомогою рухів, активно переживати музику, відчувати її ритмічно-емоційну виразність, точно відтворювати ритм. Музично-ритмічне почуття є емоційним відгуком дитини на музику, основою проявів музикальності, пов'язаних зі сприйманням і відтворенням музичного руху.

Розвиток музично-ритмічного почуття учня передбачає організацію його рухової активності, виховання певних ритмічних навичок, усвідомлення ним естетичної виразності ритму як елемента музичної мови. Особливу увагу слід також звернути на виразність метричної пульсації - взаємозв'язок наголошених і ненаголошених долей такту, характер пульсації (важка хода, легкий крок, погойдкування тощо).

У розвитку музикальності доцільно використовувати прийом «емоційного диригування», під час якого дитина за допомогою рухів і міміки відтворює характер та ритм музики, глибше вслуховується в неї, переживає її, чим збагачує свій музичний та життєвий досвід. Рухома активність дітей, відтворення музики у пластичному інтонуванні сприяє також розвитку їхньої слухацької культури, в цілому, навчає вмінню слухати, розрізняти різні емоційні стани, закладені у музичному творі.



Співай старанно в хорі, особливо середні голоси. Це розвине в тобі музикальність.

Але що означає бути музикальним? Ти не музикальний, якщо, боязко втупивши очі в ноти, насилу дограєш свою п'єсу; ти не музикальний, якщо в разі, коли хто-небудь ненавмисно переверне тобі відразу дві сторінки, - зупинишся і не зможеш продовжувати. Але ти музикальний, якщо в новій п'єсі приблизно здогадуєшся, що буде далі, а в знайомій вже знаєш це напам'ять, - словом, коли музика у тебе не тільки в пальцях, а й в голові і в серці.

Як стати музикальним? Миле дитя, головне - гострий слух, швидка сприйнятливність дається, як і все, згори. Але здібності можна розвивати й удосконалювати. Ти не станеш музикальним, якщо, усамітнівшись, цілими днями будеш займатися технічними вправами; ти наблизитися до мети, якщо будеш підтримувати живе, багатостороннє спілкування з музикантами і, зокрема, якщо будеш постійно мати справу з хором і з оркестром.

Р.Шуман

2.2. Урок – основна форма організації навчання. Побудова перших уроків з початківцями

Урок – основна форма організації навчання

Уроки музики є основною формою навчання гри на музичному інструменті або співу. Як правило, учень, що відвідує мистецьку школу, зустрічається з вчителем на індивідуальних заняттях тривалістю від 25, 30, 45 хвилин до необмеженої кількості часу, оскільки виконання завдань, які вчитель ставить перед собою та учнем іноді є неможливим в проміжку встановленого часу.

Кожен учень є неповторною особистістю, саме тому уроки навчання гри на музичному інструменті вимагають від вчителя застосування індивідуального підходу до кожного учня. Завданням вчителя музики є виховання не учнів-близнюків, а відмінних за творчою індивідуальністю музикантів, не схожих один на одного. В історії музичного мистецтва видатні педагогі відрізнялися перш за все тим, що виховували учнів з різними творчими обличчями, несхожою художньою спрямованістю.

Проблема виховання індивідуальності в процесі навчання вимагає уважного вивчення психічних особливостей учня, його нахилів, смаків, творчих та виконавських можливостей. Якщо педагог «дослідить» природні схильності свого учня і буде навчати його з їх урахуванням, постійно пробуджуючи інтерес до музики, ефективність навчальної діяльності значно підвищиться. Саме за такої умови розвиваються потрібні психічні і моторнорухові професійні якості, у вихованця починає зароджуватися і поступово розвиватися артистизм, музикальність.

Від розуміння типу нервової системи учня (сангвінік він, холерик, флегматик чи меланхолік) залежить вибір методів навчання, добір репертуару, який завжди має бути різноманітним. Стандартне використання одного й того ж репертуару в навчанні всіх учнів є неприпустимим. Музична література настільки багата, що можна і потрібно використовувати кілька варіантів репертуарних планів, схожих за художніми і технічними труднощами, але різних за специфічними навчальними характеристиками. Індивідуальним, залежним від фізичних особливостей учня і особливостей його психіки має бути і застосування принципів постановки виконавського апарату.

На вибір тих чи інших методів і прийомів навчання впливають і вікові особливості учнів. З молодшими - обов'язковим є включення в навчання елементів дидактичних та музичних ігор. Педагог має впливати на емоції учня, застосовувати при поясненнях методи образних порівнянь та аналогій, широкий спектр впливовості усіх видів мистецтва (література - казки, поезії, притчі, цікаві музичні історії; живопис; скульптура; архітектура, кінематограф, мультиплікація тощо). З учнями середнього і старшого віку слід застосовувати

науково обґрунтовані аргументи, використовувати можливість їхнього впливу на інтелектуальну сферу, яку у майбутніх музикантів потрібно постійно розвивати.

Застосування індивідуального підходу дозволяє розвивати в учневі лише йому притаманні риси, поступово формувати в ньому творчу індивідуальність. У цьому, власне, і полягає головна місія педагога, кінцева мета його діяльності.

Вчителю музики необхідно постійно вдосконалювати власну методiku навчання гри на музичному інструменті, а в умовах сучасного розвитку комп'ютерних технологій вивчати нові методики, застосовувати їх у своїй практиці. Завантаженість дітей у загальноосвітніх школах спричиняє виникнення проблем як в організації домашніх занять так і в музично-творчій діяльності учнів. В мережі інтернет вчителям музики пропонуються різноманітні навчальні програми, інтерактивні ігри, музичні енциклопедії, музичні редактори, музичні програвачі тощо, за допомогою яких ці проблеми можуть бути вирішені. До послуг музичних освітян цікаві вправи з теорії музики, дидактичний матеріал для розвитку музичного слуху, музичні казки, цікаві історії про життя та творчість композиторів, про історію виникнення та розвиток музичних інструментів, поради для батьків щодо організації занять з дітьми.

Ігрові форми особливо привабливі для учнів молодшого віку. Їм можна пропонувати комп'ютерні розвиваючі програми, де в доступній формі викладаються основи музичної грамоти. В якості допоміжних інструментів можна використовувати синтезатори та цифрові фортепіано²⁰.

Підготовка до перших уроків з початківцями

Торкаючись питання індивідуального навчання, ми не можемо не підкреслити важливість першої зустрічі з учнем і в цілому питання **початкового навчання**. Усі видатні педагоги-музиканти вважали цей етап одним із самих важких і відповідальних для вчителя. Зі слів Й.Гофмана: «Початок – це справа величезної значущості, тут добре те, що є самим найкращим! Для початку потрібен вчитель ґрунтовний, уважний, добросовісний і досвідчений; може бути, що умілий вчитель - прекрасний викладач для сформованих учнів, виявиться неспроможним закласти

²⁰ Наприклад, навчання гри на фортепіано за допомогою комп'ютера та синтезатора в програмі «Soft Mozart to Way» є блискучою знахідкою інтерактивного навчання музиці (від 2-х років). Працюючи з цією програмою учень має змогу: прослухати твір; зіграти його однією рукою, слухаючи партію другої руки; бачити власні помилки та мати змогу їх виправити; працювати у зручному темпі; швидко читати ноти вже з перших уроків. Революційність програми виявляється в тому, що будь яка людина незалежно від здібностей може навчитися читати музичний текст та грати на фортепіано (або інших клавішних інструментах) за короткий час.

доброякісний фундамент у початківців; в першу чергу тут потрібна глибока музикальність і розуміння дитячої психології, а не віртуозність»²¹.

Представники музичної педагогіки (К.Мартінсон, С.Савшинський та інші) наголошували на помилковості думки про те, що для початкового навчання гри на музичному інструменті може підійти будь-яка строга гувернантка. Всі вони наполягали на тому, що в період, коли вирішується питання бути чи не бути дитині музикантом, перший учитель музики має бути висококультурною особистістю та високоосвіченим педагогом²² - проповідником музичного мистецтва.

Підкреслюючи значення початкового етапу навчання, доводиться звертати увагу на величезну відповідальність педагога, що працює з дітьми. Викладач мистецької школи має володіти самими різноманітними здібностями: бути психологом, любити дітей, знаходити чутливі методи впливу, вміти зацікавити своїх вихованців музичними творами, прищепити любов до музики, довести до розуміння дітей, що гра на музичному інструменті вимагає від того хто вчиться сумлінності у праці.

Велике значення мають риси характеру самого вчителя. Люди, які не вміють стримувати свої негативні реакції, які не володіють достатньою волею, щоб втримувати себе в руках, займатися педагогічною діяльністю (особливо з дітьми) не мають права. Це не означає, що викладач взагалі має приховувати свої емоції, він має вміти контролювати свою поведінку²³.

Від автора

Пригадайте свого вчителя музики. Мабуть ваші спогади будуть не завжди приємними. Риси характеру і манери викладання вашого вчителя розділіть на ті, які додавали вам бажання займатися навчанням гри на музичному інструменті й ті, які ледь не змусили вас покинути музичну школу. Спробуйте у своїй педагогічній діяльності не наслідувати останні!

Обов'язком вчителя музики на перших заняттях з початківцями є створення таких умов, за яких дитина почувалася б вільно, була б зацікавлена

²¹ Гофман И. Основные принципы игры на фортепиано. – М., 1978.

²² Із давньогрецької «педагог» перекладається як «той, хто веде дитину». В Греції педагогом називали не вчителя, а раба, який супроводжував вихованця до школи, а потім забирав додому. Незважаючи на те, що педагог не був учителем, інколи він допомагав дитині опанувати елементарну грамоту. Педагоги-жінки навчали грецькій мові маленьких діток. В античній школі у дітей було три вчителів: граматист навчав читати, писати і рахувати; кіфарист навчав гри на струнному інструменті — лірі або кіфарі; педотриб (дослівно — «той, хто тренує дитину») проводив з учнями спортивні заняття.

Режим доступу: <https://pustunchik.ua/ua/holidays/teachers-day/znaesh-li-ty-kto-takoj-pedagog>

Нині педагог – це особа, що займається викладацькою чи виховною роботою.

²³ Учителем Майкапара був живий, темпераментний італієць Молла. Пригадуючи його, Майкапар писав: «Коли учень робив багато помилок, Молла шепотів про себе: “Господи, дай мені терпіння!”».

запропонованою вчителем музичною діяльністю, її емоційні реакції на процес навчання в початковий період мають бути тільки позитивними! До першої зустрічі з учнем вчителю необхідно ретельно готуватися, до дрібниць продумувати хід заняття. Початкове навчання - самий відповідальний і складний етап в роботі вчителя музики, це фундамент, на якому будується подальший розвиток учня. Вчитель має знати і розуміти дитячий світ, вивчати інтереси дітей та обов'язково володіти глибокими методичними знаннями.

На перших уроках має встановитися близькість і контакт вчителя з учнем. Маленька дитина уявляє музику як музичну казку, музичну передачу по радіо чи телебаченню, саме тому помилковим буде з першого уроку в мистецькій школі навантажувати її нотами, тривалостями, аплікатурою, вправами тощо. «А де ж тут музика і чи вартує вона таких мук?» - думає дитина. Заняття стають болісними, інтерес до них згасає. Тому дуже важливим є слухання музики у виконанні вчителя - від якості цього виконання, від краси звуку найбільше залежить пробудження у дитини бажання самостійно вивчати і виконувати музичні твори.

Помилково на перших заняттях занурюватися у вивчення нотної грамоти і постановку виконавського апарату. Не слід забувати, що дитина не готова до копіткої праці, без якої навчання гри на будь-якому музичному інструменті є неможливим. В залежності від віку дитини їй можна запропонувати: виконання рухів під музику, марширування зі зміною темпу, вивчення нової пісеньки, підбір легкої мелодії на фортепіано, вправи на розвиток слуху, ритму, бесіду про історію виникнення обраного музичного інструменту, про видатних виконавців на ньому. Обов'язково потрібно пояснити будову інструменту, пограти в гру на кшталт «як це працює?» .

Урок має проходити в атмосфері доброзичливого, але вимогливого ставлення до учня, де б він зрозумів, які нові обов'язки на нього покладаються, що заняття музикою це не тільки цікава, але й відповідальна справа. Окрім гри на інструменті вчителя, можна запросити пограти на ньому старших учнів. Від цього інтерес до занять у дитини лише зростатиме, оскільки зацікавленість в навчанні таким чином тільки пробуджується.



Перш ніж вчитися грати на інструменті, дитина або дорослий має оволодіти музикою духовно: зберігати її у своїй душі, розумі, чути своїм вухом - навчити гри на інструменті легше, ніж навчити розуміти музичні твори.

Г.Нейгауз

Справжній педагог завжди враховує особистісні якості учня, прагне взаємної довіри. Педагог має сам інтенсивно працювати, щоб гра його учнів була живим музикуванням, а не формальним наслідуванням нотного тексту. Якою б сильною особистістю не був педагог, якби він не впливав на учня - він зобов'язаний зберегти індивідуальність і самобутність молодого музиканта.

Д.Башкіров

У моїх заняттях з учнями бувають уроки "педальні", "гармонічні", "поліфонічні", "аплікатурні" тощо. На кожному з таких уроків одна з цих тем виявляється провідною. Звертаючи увагу начебто тільки на педаль, неминуче ставиш учня перед необхідністю помітити в п'єсі подієвість гармонії, розібратися в поліфонічних хитросплетіннях, в розвитку мелодичної лінії, тобто нагадуєш йому про те, що потрібно слухати, чути і зрозуміти. Навіть "аплікатурний", здавалося б, нудний урок, коли єдиним атрибутом натхнення є олівець, служить тим же цілям. Все це свідчить про нерозривність ланок навчання. Подібні "моноуроки" викликані бажанням створити в учня видимість необхідності виконання одного завдання для вирішення багатьох, дати йому в руки один ключ замість лякаючої зв'язки ключів.

Н.Перельман

2.3. Підготовка викладача до уроку. Вивчення педагогічного репертуару; складання індивідуальних планів

Підготовка викладача до уроку

Величезного значення в процесі початкового навчання набуває організація уроку, яка є найбільш вразливою ланкою в роботі малодосвідчених педагогів. Урок не може бути одноманітним, або ж перевантаженим завданнями. Матеріал, що подається, обов'язково має бути засвоєним учнем. Часта зміна завдань, чергування важких і легких тем є обов'язковою умовою проведення уроків з початківцями²⁴, які відрізняються від уроків зі старшими учнями. Вчителю необхідно враховувати розсіяність уваги, схильність до швидкої втоми, відсутність або малорозвиненість музичних навичок та багато інших чинників, властивих дітям малого віку. На одному завданні чи об'єкті дитина

²⁴ Яким би різноманітним не був урок за завданнями, він обов'язково має бути спрямований на розвиток слуху: ладового, висотного, гармонійного, тембрового, динамічного (Прим.автора).

може бути зосередженою не більше 6-7 хвилин. Саме через такий відрізок часу, з метою відновлення дитячої зацікавленості, необхідно змінювати предмет її уваги.

Порядок і вид завдань можуть варіюватися. Наведемо приклади можливих завдань для початківців на перших уроках, до застосування яких вчителю обов'язково потрібно готуватися заздалегідь:

Слухання музики: визначення її характеру, жанру, змісту. Наразі не потрібно нав'язувати учневі власне сприйняття музики. Програвши п'єсу, можна попросити його розповісти казку, намалювати малюнок, вербально охарактеризувати настрій п'єси.

Знайомство з жанрами: маршем, танцем, піснею. Музика, призначена для прослуховування, має бути різноманітною за характером і стилем. Можна використовувати уривки з опер, балетів, твори сучасних композиторів.

Перевірка запам'ятовування почутої раніше музики: необхідно пам'ятати про те, що учень зі слабкою музичною пам'яттю не в змозі відрізнити марш Прокоф'єва від маршу Чайковського, але, оскільки, будь-яке завдання має бути виконаним, кількість повторів програвання музичних уривків має продовжуватись до моменту правильної відповіді.

Виховання почуття ритму: учень має навчитися крокувати, марширувати, танцювати під музику. Виховання почуття ритму необхідно розпочинати не з пояснення тривалостей, тактів, чергування сильних і слабких долей, а з намагання розвинути у дитини її вроджене почуття ритму (у непідготовлених учнів іноді воно виявляється досить важко). В якості завдання варто використовувати проплескування знайомих та незнайомих мелодій, коротких ритмічних відрізків.

Відтворення голосом звуків, мотивів: іноді відтворення мотиву учням вдається краще, ніж повтор окремих звуків; причиною цього може бути відсутність координації між слухом і голосом, обмеженість голосового діапазону, однак, точного відтворення звуку в межах зручного для учня діапазону необхідно домагатися обов'язково, в тому числі застосовуючи використання коротких мотивів.

Знайомство з інтервалами: виховувати активне сприйняття інтервалів доцільніше на музичних прикладах: «Старовинна французька пісенька» П. Чайковського - інтервал кварта; «У лісі, лісі темному» - інтервал секста тощо.

Знайомство з ладом: звучання мажору і мінору легше засвоюються в порівнянні та застосуванні підтекстовок: мажорний варіант дитячої пісеньки має звучати з веселим текстом, мінорний – з сумним.

Уміння знайти почутий звук на клавіатурі: звук (або кілька звуків) спочатку відтворюються голосом, запам'ятовуються і тільки потім

відшуковуються на клавіатурі фортепіано (до виконання цього завдання, поняття «вище-нижче», тобто звуковисотності, має бути вже засвоєним).

Уміння співати з підтримкою інструменту і без нього: текст пісні наближає учня до розуміння музики, але заважає розвитку його уяви, тому корисніше всього зіграти спочатку пісню без слів і з'ясувати рівень її сприйняття учнем: чи відчуває він образ, характер, лише потім виконувати її зі словами. Завдання ускладнюється навчанням учня співати без інструменту. Кожен учень має вміти співати напам'ять мелодію п'єси, яку він грає - це розвиває його слухову пам'ять. Необхідно домагатися від учня красивого співу, щоб вслід за вокальною виразністю, він зміг зіграти її так само виразно на інструменті.

Уміння підбирати на слух і транспонувати: для підбору на слух на початку варто обирати короткі музичні відрізки. Попередньо учень має напам'ять заспівати те, що він буде підбирати. Дуже корисним є пошук закінчення мелодії (вчитель просить завершити початий уривок – фактично знайти тоніку).

Вчителю потрібно ретельно продумувати і планувати хід уроку. Обов'язковими мають стати завдання пробудження допитливості учня, навчання працювати, розвиток музичних здібностей, виховання серйозного, відповідального ставлення до занять, формування поняття обов'язковості виконання самостійної домашньої роботи.

З огляду на швидку стомлюваність маленьких учнів, на першому етапі навчальний процес можна організувати таким чином, щоб урок тривав не більше 20-25 хвилин, але зустрічатися з учнем 3-4 рази на тиждень. Поступово і твори, і вимоги, що пропонуються увазі учня, будуть ставати складнішими, зміст уроку буде змінюватися. Основну його частину займатиме перевірка домашнього завдання, пояснення і робота над новим репертуаром, виконавський показ педагога.

Незважаючи на збільшення кількості п'єс, що вивчаються та їх ускладнення, частину навчального часу, як і раніше, слід приділяти підбору на слух, транспонуванню, виконанню завдань, що дозволяють розвивати музичні здібності дитини, поглиблювати її розуміння музики, як основу подальшої роботи.

Розробка першого уроку. Завдання уроку:

Ознайомити учня з інструментом, його будовою.

Показати правильну посадку чи постановку за інструментом.

Перевірити ритм, виконати кілька ритмічних вправ.

Попрацювати над розвитком гнучкості руки, кисті, дихальним апаратом (для духовиків).

План уроку (тривалість 25 хв):

1. Розповідь про музику, музичний інструмент, його будову (5 хв).
2. Відпрацювання посадки чи постановки (3 хв).
3. Знайомство зі способами звуковидобування. Регістри. Гра «Колобок», або інші ігри на розслаблення виконавського апарату (5 хв).
4. Вправи для постановки рук, виконавського апарату, вправи на розслаблення рук (5 хв).
5. Слухання музики. Визначення її характеру. Ритмічні рухи під музику (5 хв).
6. Запис домашнього завдання (2 хв).

Приблизний хід уроку

Музика - велика, чудова країна. Її жителями є звуки, мову яких ти з часом навчишся розуміти, а згодом будеш вміти виражати і свої почуття за допомогою музики. Музична мова єдина в світі, яка не має потреби в перекладачах. Для того, щоб розуміти її, потрібно старанно навчатися гри на музичному інструменті, співати, записувати мелодії спеціальними знаками – нотами²⁵.

Ти обрав чудовий інструмент - фортепіано, скрипку, баян, домру, гітару тощо.

- він був створений ...
- його назва походить ...
- він вміє виконувати різноманітні мелодії, радісні і сумні, звучати з віртуозним блиском, розсипатися пасажами²⁶ (показ мелодій вчителем)
- для нього писали музику такі композитори як ...
- видатними майстрами гри на ньому були ...

А зараз ми познайомимося з ним ближче, дізнаємося, як працює його механізм, відтворюючи звуки.

Спробуй взяти інструмент в руки (сісти за фортепіано). Відпрацювання правильної постановки виконавського апарату.

Знайомство з регістрами: високий - (там живуть пташки, білочки, зайчики), середній - (лисички, вовки), низький - (ведмеді, бегемоти, слони).

Щоб твої руки не затискалися, не напружувалися, не втомлювалися, необхідно вивчити спеціальні вправи, які обов'язково потрібно повторювати вдома. Робити це потрібно до тих пір, доки руки не будуть відчувати себе вільно, але в той же час зібрано (показати і виконати разом з учнем кілька вправ, таких як «М'ячик», «Веселка-дуга», «Висить міст», «Краби пішли в похід» та інші.).

²⁵ Оскільки відтепер закладається розуміння музики як мови, доцільним є порівняння нот з буквами, мотивів зі словами тощо (Прим. автора).

²⁶ Значення кожного незнайомого слова варто роз'яснювати.

А тепер я зіграю музичний твір, а ти визначиш, яка це музика, як під неї можна рухатися (звучить марш). Проплескай ритм цього маршу, потім покрокуємо під нього.

Підсумок уроку: Що ти дізнався з пройденого уроку? Давай повторимо: (дитина розповідає, що їй запам'яталося, показує вправи для рук).

Домашнє завдання: розповісти батькам про музику і обраний музичний інструмент. Повторити і відпрацювати вправи. Завести альбом для малювання, намалювати звірів, відповідних за характером регістрам музичного інструменту.

Не дивлячись на те, що хід індивідуального уроку повністю залежить від засвоєння дитиною попереднього матеріалу і якості виконаного домашнього завдання, вчитель має постійно готуватися до занять. Спосіб і манера спілкування з учнем залежить від його віку, виховання та обдарованості. Іноді підготовка до уроку в першу чергу має бути психологічною, зводиться до пошуку доступних для дитини способів подачі інформації, поряд із використанням ігрового ведення уроку, пояснення необхідності зосередженої копіткої праці з боку дитини.

У разі, якщо дитина обдарована, підготовка має бути максимально ретельною, оскільки відповідальність вчителя за її музичне майбутнє стає ще більшою.

Нинішня доступність великої кількості пізнавальної інформації дозволяє вчителю музики в мережі Internet прослуховувати і знайомитися з музичними творами у виконанні видатних і сучасних музикантів, розширювати свій музичний світогляд. Великого значення для становлення вчителя гри на музичному інструменті набувають майстер класи вітчизняних і зарубіжних викладачів, музичних теоретиків, освічених музикантів, які охоче діляться своїм досвідом. Це є навчальний матеріал, з яким час від часу необхідно ознайомлюватися вчителям дитячих мистецьких шкіл, оскільки зустрічі з викладачами такого рівня – це могутній енергетичний поштовх до досягнення нових результатів у своїй професії, виправлення помилок у роботі, застосування нових методів викладання і в цілому, відчуття необхідності й краси власної професії.



Педагог обов'язково має залучати до співпраці батьків учня! Від цього багато в чому залежить досягнення успіхів. Особливо на початковому етапі навчання бажано, щоб хтось із батьків був присутнім на уроках. У разі, якщо батьки не мають відношення до музики, їм потрібно завести спеціальний зошит, в якому записувати хід уроку, занотовувати

побажання вчителя, брати активну участь у музичному розвитку своєї дитини, обов'язково контролювати домашні заняття та відпрацювання вивченого в класі. Така участь ще нікому не шкодила!

Усім батькам потрібно пояснювати необхідність обережного ставлення до успіхів чи поразок своєї дитини.

Вивчення педагогічного репертуару; складання індивідуальних планів

Велике значення для зацікавлення дитини навчальним процесом має показ на інструменті. Цей показ має бути не просто досконалим - необхідно постійно *вражати* учня красою звуку, яскравістю музичних образів, штриховою та динамічною різноманітністю, всіма можливими засобами музичної виразності тощо. З метою виконання поставленого завдання вчителю необхідно постійно вивчати і поповнювати власний педагогічний репертуар, вміти виконувати твори, що увійшли до скарбниці світової музичної класики, так звані «шедеври» класичної музики. Метод навчання на шедеврах є дієвим засобом щеплення до музики, викликає у дитини бажання в майбутньому виконувати знайомі на слух, улюблені музичні твори²⁷).

Вдосконалення майстерності вчителя залежить від його власних занять на інструменті. Підтримувати себе у виконавській формі, бути постійно «розіграним» допоможе ознайомлення, а іноді вивчення напам'ять педагогічного репертуару. Нотні посібники для дитячих музичних шкіл є в наявності у кожній шкільній бібліотеці. Окрім того, широкий доступ до нотного матеріалу нам пропонує мережа Internet.

З нотними новинками можна ознайомитись на конкурсах дитячої майстерності, у спілкуванні з досвідченими педагогами, які можуть надати в цьому питанні цікаві поради.

Індивідуальний навчальний план – є одним з найважливіших інструментів у роботі в дитячих мистецьких школах, документ, завдяки якому повністю відслідковується процес становлення дитини як музиканта. В ньому потрібно фіксувати всі твори, які вивчав учень, вказувати місце їх виконання (концерти класу, виступи перед батьками, академконцерти, технічні заліки тощо), надавати коротку письмову характеристику виступу учня.

Вчитель складає індивідуальний план з метою проектування музично-виконавського розвитку учня. Твори мають підбиратися у відповідності до розроблених робочих і навчальних програм на засадах ознайомлення учня за період навчання з усіма стилями на напрямками класичної музики. Необхідно

²⁷ Грінченко Т.Д. Теорія і практика формування мистецького досвіду майбутнього вчителя музики. Монографія. – Вінниця: «Твори», 2018.

включати в план інструктивний матеріал, враховуючи попереднє технічне зростання учня. Планування роботи над художнім репертуаром підвищеної складності має розпочинатися з планування вивчення відповідного підготовчого інструктивного матеріалу.

Вдалиий підбір репертуару сприяє швидким успіхам учня, і, навпаки, допущені помилки можуть викликати негативні наслідки. Одна з поширених помилок – завищена складність творів, що вивчаються. Вона призводить до заниженої якості виконання, викликає звичку грати недбало. Втім, у разі, якщо п'єса надто подобається учневі, можна спробувати її вивчити, під пильним доглядом вчителя, з острахом не нашкодити постановці виконавського апарату.



Обов'язково! Наприкінці навчання, в якості подарунку, учень має отримати від вчителя свій індивідуальний план. Це дозволить краще утримувати в пам'яті твори, що вивчались і, при потребі, час від часу повторювати їх. Гортаючи свій індивідуальний план дитина в майбутньому зможе поринати у своє дитинство, пригадувати щасливі (чи не дуже) миттєвості свого життя. Окрім того, учня потрібно навчати з особливою обережністю ставитись до нотних примірників творів, які вивчаються. Вивчений матеріал має зберігатися в окремій папці, до якої дитина буде не раз повертатися впродовж свого життя!



Намагайся грати легкі п'єси добре і красиво; це краще, ніж посередньо грати важкі.

Завжди піклуйся про чистоту настройки свого інструменту.

Р.Шуман

2.4. Підготовчі вправи та постановка виконавського апарату. Методика організації навчального процесу на початковому етапі навчання

Підготовчі вправи до постановки виконавського апарату

Рациональна техніка необхідна при грі на всіх музичних інструментах. Технічні незручності обмежують художню сторону виконання і гальмують подальший розвиток учня.

Невірні навички і прийоми гри на музичному інструменті можуть виникнути з різних причин. Одна з них - неконтрольований рефлекс, який може з'явитися в учня в процесі навчання, при чому часто на самому його початку. Наприклад, деякі діти міцно чіпляються за клавіші, гриф тощо, піднімають плечі, напружують спину, шию, м'язи обличчя. Ці приховані напруження при видобуванні звуку можуть стати звичкою, основою неправильних прийомів гри на інструменті. З іншого боку, трапляється що сам педагог не завжди розуміє деякі природні прийоми, підсвідомо пристосовується до манери учня і не бореться з нею.

Формування раціональної техніки учня вимагає від вчителя знання природних можливостей виконавського апарату учня. Він повинен вміти аналізувати стан учня, розуміти і відчувати, що саме йому заважає, які рухи викликають незручності, щоб вчасно прийти йому на допомогу. Сам учень іноді напругу й не помічає.

Показувати прийоми необхідно завжди в живій і захоплюючій формі, так, щоб учень сам переконався в їх правильності та зручності за допомогою власних відчуттів. Доброзичлива і творча атмосфера в класі сприяє більш спокійному стану учня. В таких обставинах він швидше виправляє недоліки, більше вірить в свої сили, від чого починає грати з великим піднесенням. Нехай девізом викладача будуть слова К.С.Станіславського: «простіше, легше, вище, веселіше!»

*Не випадково процес музичного виконавства ми називаємо **грою**, адже **гра** – це завжди щось легке, цікаве, захоплююче, невимушене. Таким має бути в учня ставлення до навчання учня.*



Гра на музичному інструменті, як і будь-яка праця, вимагає певних м'язових зусиль. Абсолютно розслабленими руками грати не можна. Для успішної роботи інструменталіста необхідний пружний, активний тонус м'язів. Звичайним станом при цьому має бути бадьорий, піднесений настрій спокійної впевненості і радості.

Організацію рухів учня необхідно будувати таким чином, щоб виховати у нього правильне ставлення до свого інструменту як до інструменту співаючого.

Найбільш природні рухи пальців, які працюють з долоні - таким же чином, як ми беремо предмети. У цих рухах активну участь беруть м'язи долоні, що згинають основну фалангу, а з нею і весь палець. Особливо важлива роль крайніх пальців, від їх правильного положення залежить формування «куполу» кисті.

Характер і тривалість вправ для постановки руки, посадки за інструментом, координації рухів залежать від попередньої підготовки дитини. Ось кілька вправ, які допоможуть учневі правильно сидіти за інструментом, рівно тримати спину, залишаючи руки і плечі вільними, роблячи опору на ноги.

Вправи для розслаблення

Ці вправи рекомендовані педагогами для розкріпачення м'язів шиї, рук, плечового поясу учнів піаністів. Їх доцільно використовувати й іншим інструменталістам.

Вправи від А.Шмідт-Шкловської:

1. Піднімаючись навшпиньки, повільно і плавно, разом з подихом, підійміть напружені руки вгору, кисті висять вільно. Потім легко розведіть руки в сторони і разом з видихом, вільно нахилившись вперед, важко опустіть розслаблені м'язи руки вниз. Голову також опустіть. У такому положенні надайте рукам можливість розгойдуватися доти, поки вони не зупиняться.

2. Вільні повороти голови (вправо, вліво, вниз, вгору, обертання голови) для звільнення м'язів шиї.

Вправи від А.Д.Артоболевської:

1. Розведіть руки в сторони. Звільніть м'язи спини, шиї і плечей, дайте всьому корпусу, голові і рукам вільно «впасти» вперед. Коліна при цьому злегка підгинаються. Після цього необхідно повільно випрямитися, приймаючи попереднє положення.

2. Встаньте рівно, розставте ноги на відстань ступні. Опустіть обидві руки вільно, нехай вони висять уздовж тулуба. Починайте розгойдування спочатку однієї, потім іншої руки назад-вперед, на кшталт маятника. Вище! Вище! Доки рука не почне крутитися по інерції навколо плеча, як вітряк.

Вправи від Т.І.Смірної:

«*Нова і зламана лялька*». Покачати тулубом з прямою, напруженою спиною вперед і назад. Потім розслабитися - лялька зламалася, скінчився заряд. (Хлопчики зображують солдатика або м'якого товстого ведмедика)

«*Заряджена лялька*» або «*Робот*». Лялька стоїть, піднявши руки (все тіло напружене), заряд скінчився, руки поступово падають, «вимикаються» пальці рук, кисті рук, тулуб (дитина нахилиється і качає розслабленими руками).

Під час гри на музичному інструменті дуже важливо дихати спокійно і безшумно, не затримувати дихання, особливо в кульмінаціях. Для вироблення правильного дихання слід виконувати наступну вправу: не піднімаючи плечей, робимо глибокий подих так, щоб легені до кінця наповнилися повітрям і грудна клітка розширилася. Видих поступовий, безшумний і повний. Після невеликої паузи - знову вдих. Виконувати вправу необхідно, рахуючи про себе.

Вправи на «включеність» рук і всього корпусу:

1. Відчуваючи прогнуту спину і не піднімаючи плечі, потрясіть піднятими вгору кулаками (тильною стороною вперед), «погрожуючи» ними.

2. Тримайте перед собою першим і другим пальцями уявний рушник. Руки легкі, лікоть злегка заокруглений. Повертайте його на «стрижні» вправо і вліво.

3. Зміна рівня опори рук (три поверхи): руки спокійно лежать на колінах. На рахунок «раз» покладіть їх на кришку рояля. На рахунок «два» - руки на попітрі, на рахунок «три» - знову на кришці, «чотири» - на колінах. При підйомі рук лікті опускати не можна.

Вправи на зміцнення м'язів пальців рук:

1. «Марширують гноми». Пальці «крокують» по поверхні, як гноми крокують ніжками. Працюють різні пари пальців - 1-3, 2-3, 2-5, 3-5, 2-5 тощо. Кисть залишається в спокійному стані.

2. «Павучок». Викладач пояснює, якими пальцями потрібно крокувати. Причому, слід називати різні пальці для лівої і правої руки. Так дитина швидше запам'ятає їхні номери.

3. «Павучки пішли в похід». Розкажіть дитині, як павучок несе важкий рюкзак і пройшовши п'ятьма лапками, обережно віддає рюкзак іншому павучку. Переносити вагу необхідно від пальця до пальцю, від руки до руки.

Вправи на розвиток чіпкості пальців:

1. Ловить м'яч однією рукою, підкидаючи його вгору.

2. Відпускаючи м'яч, відразу підхоплюйте його тією ж рукою, не даючи впасти.

3. Те ж саме, але відпускати м'яч однією рукою, а підхоплювати іншою.

Вправи для зміцнення м'язів долоні:

1. Долоню прогинати, спираючись на 2-5 пальці, відштовхуватись пальцями від опори пружинними рухами.

2. Зібрати пальці в щіпку і потім миттєво і дуже легко «відкривати» їх (начебто хтось на них подув). Рука легка. Після «зльоту» пальці вільно «обпадають».

3. «Щітка». «Відкидання смітинки» з колін легкими пальцями і потім швидкий зворотній рух до себе. Кисть в роботі участі не бере.

Вправа на розтягування міжпальцевих перетинок:

Поклавши руки на коліна, віялоподібно розводити і збирати пальці, нібито розгладжуючи сукню.

Вправи на знаходження опори в руках:

1. «Висячий міст». Дитина ставить пальці на стіл, але з таким відчуттям, що на них повисають руки. Потім потрібно вільно покачати ліктями.

2. Сісти боком до клавіатури, поклавши всю руку долонею вниз на закриту кришку рояля. Напівлежачи, опиратися на плече. Поступово піднімаючись, послідовно переносити опору з плеча на передпліччя, з передпліччя на долоню і долонну поверхню, звідти на кінчики пальців.

Вправи на звільнення рук:

1. Поплескування долонею по кришці роялю в різних її місцях. Рука в лікті не згинається. Плескати можна з різним ступенем сили – злегка, з розмахом, з усією силою.

2. Швидко і легко аплодувати, при цьому уявно малюючи коло перед собою. Плечі і руки абсолютно вільні. Ця вправа готує природне виконання стакато, а так само гру паралельних октав і секст.

У кожної людини з дитячих років руки неповторно індивідуальні, тому навчати дитину потрібно дбайливо, уважно, застосовуючи індивідуальний підхід.

Необхідно пам'ятати, що постановка маленьких, зворушливих, іноді неслухняних рук, що чинять опір, нерідко негативно ставляться до кожного «повчального» дотику педагога, є основою майбутньої музичної біографії маленької людини, що готується стати професіоналом - виконавцем.

Початкові ігрові рухи, постановка рук - найважливіший етап у формуванні юного музиканта. Він зумовлює подальше просування учня у виконавстві. Дитині з посередніми даними правильна постановка виконавського апарату ще більш необхідна, ніж дитині обдарованій, якій у подоланні перешкод допомагає природжена музикальність.

Постановка ігрового апарату має проводитися у тісному взаємозв'язку зі слуховим контролем, намаганням досягнення красивого звуку, природності ігрових рухів. Кінцева мета даного процесу - пристосованість до інструменту, виховання правильних прийомів звуковидобування. На цьому етапі важливо зрозуміти фізичні особливості рук і корпусу учня. Не варто орієнтувати дитину до копіювання виконавського апарату вчителя. Способи постановки зумовлюються природними, індивідуальними особливостями будови долоні і пальців. Виходячи з цього, потрібно обирати учневі той спосіб гри, який є притаманний лише йому, навіть якщо він абсолютно не властивий самому вчителю.

Відповідно до сучасних методик, постановка виконавського апарату починається з виконання одного звуку і подальшої гри «non legato». Перше звуковидобування на інструменті - це перший крок маленького музиканта в світ інструментального музикування. В даному випадку мова йде про розвиток висотного, тембрового і динамічного слуху.

Працюючи над звуковидобуванням, слід спонукати учня до слухання звуку від моменту його появи до повного зникнення. Звук має тягнутися якомога довше - саме ця якість є показником його вірного взяття.

В своїй збірці «Перша зустріч з музикою» А.Д.Артоболевська пропонує застосовувати наступні правила постановки рук маленьких піаністів:

- Рука учня має бути розслабленою, а пальці вільно звисати, так, щоб всі вони були в роз'єднаному положенні.

- Не слід говорити учневі: «грай круглими пальцями». В такому разі дитина починає неправильно «заокруглювати» пальці, торкатися до клавіш нігтями.

- Між першим й іншими пальцями має утворюватися овальне віконце, при цьому, у кожного пальця мають бути видними горбики (місця згинання, які утворюють каркас склепіння всієї кисті руки). Для більшої наочності їх можна обвести маркером чи фломастером.

- Особливу увагу слід звертати на постановку першого пальця, який не повинен «приліплюватися» до решти і має опускатися на клавіатуру краєм подушечки.

- Зап'ястя залишається на рівні білих клавіш.

Майбутньому піаністу необхідно долати ударність роялю, тому в своїх поясненнях вчитель має постійно наголошувати на тому, що рояль «співає», що пальці «м'яко падають», «занурюються», але ніколи не «вдаряють» по клавішах.

Дитина повинна зрозуміти і запам'ятати, що її руки - це голос інструменту, він має бути не крикливим, дуже красивим. Поради А.Д.Артоболевської є корисними і для постановки рук маленьких акордеоністів, баяністів; «овальне віконечко» обов'язково має бути наявним у постановці правої руки скрипаля.

Педагогу потрібно допомагати дитині правильно організовувати рухи виконавського апарату через вплив своїх рук, передавати енергію і пластику тактильним способом - або він грає руками дитини, або дитина кладе свої руки зверху на руки педагога і «відчуває», як вчитель організовує ігровий простір.

Не варто починати навчання з вимоги від дитини досягати «свободи рук», так як в учнів поняття «свободи» асоціюється з розслабленістю. Правильніше говорити про доцільність, організованість дій рук та їх частин. Поняття «організована рука» виключає як зайву напругу м'язів, так і млявість, пасивність.

Основне завдання організації ігрових рухів початківців полягає в поєднанні активності пальців з гнучкістю кисті й плавними рухами всієї руки від плеча. Окрім того, потрібно розвивати незалежність рухів пальців й вміння користуватися рухами передпліччя, плечового поясу і корпусу. Варто уникати

помилкової думки, що постановка рук це процес, що закінчується на першому етапі навчання.

Методика організації навчального процесу на початковому етапі навчання

Організація уроків

Для планомірної інтенсивності розвитку маленького учня вчителю необхідно ретельно ставитися до організації уроків. Півтори години, що припадають на 2-х учнів, можна поділити наступним чином: 30 хвилин - один учень, 30 хвилин – два учні (гра в ансамблі, визначення інтервалів, слухання музики тощо), 30 хвилин -другий учень.

Спільне навчання та музикування підвищує інтерес до занять. Корисно давати учням кілька однакових п'єс. Вони слухають один одного, намагаючись визначити переваги і недоліки виконання. Помилки, які вони фіксують, не тільки змушують слухати себе та свого співучасника, а й застерігають від нових помилок. Іноді корисно зіграти учням їхні п'єси в декількох варіантах і в кожному знайти момент для незначного порушення потрібного звучання. Слухаючи свого товариша, учень повинен вказати на цей момент і пояснити причину невірності.

Можна практикувати гру однієї п'єси імітаційного характеру - один учень грає першу фразу, інший другу. Заняття в такий спосіб розвивають реакцію і ансамблеве почуття. Такі умови роблять урок жвавим, веселим, сприяють активності учнів, заохочують до навчання.

Гра в ансамблі з педагогом

Гра в ансамблі підвищує інтерес дитини до занять. У сучасних навчальних посібниках є низка ансамблевих творів, в яких у супроводі вчителя, учень грає всього лише одну ноту. Ці ансамблі рекомендуються на етапі доцільного періоду навчання.

Заохочення

Одразу і в різкій формі не слід говорити учням про недоліки виконання. Якщо педагог бачить, що учень виявляє старанність, краще підкреслити його досягнення, а іноді навіть перебільшити їх.

Доброзичливістю й лагідністю можна досягти набагато більшого успіху, ніж нетерплячістю й роздратуванням. Учень має відчувати рівень своїх досягнень і перспективу своїх майбутніх результатів. Окриленість досягнутим - запорука просування вперед і успіху.

Зі слів В.О.Сухомлинського, успіх у навчанні — є єдиним джерелом внутрішніх сил дитини, які породжують енергію для подолання труднощів та бажання навчатися.

Період навчання є одним із найважливіших періодів становлення особистості. Пережитий саме в цей час успіх може суттєво вплинути на

подальший життєвий шлях учня. Почуття успіху змінює його ставлення до навчання, викликає нові інтереси, бажання, прагнення. Водночас, це почуття впливає на інші види діяльності, захоплює особистість, виявляється в різноманітності ставлення учня до дійсності, надає можливість усвідомити власну компетентність, що, в свою чергу, сприяє становленню позитивної «Я»-концепції. Основна заповідь педагога: «Не нашкодь!». Активність дитини не може перетворюватися на пасивність, оптимізм на песимізм, прагнення довести свої аргументи на конформізм, творчість на прагнення нічого не робити. Дитину, цей справжній «атомний реактор», не можна заглушати. Потрібно створювати навколо неї такі умови, які б сприяли її всебічному розвитку, оточити її атмосферою любові, справедливості, краси, поваги та радості. Радістю, на думку Л.М.Толстого, визначається якість людського життя, радість особливо необхідна дітям. Ті ж самі постулати знаходимо в працях В.Сухомлинського: «Дати дітям радість праці, радість успіху в навчанні, збудити в їхніх серцях почуття гордості, власної гордості — це перша заповідь вихователя».

Виховання навичок самостійної роботи

«Я - сам!» - Улюблені слова маленьких дітей, але при неправильному вихованні учень їх забуває і незабаром розуміє, що не так уже й погано, коли за нього думають інші. Варто враховувати, що знання, засновані на власних враженнях і спостереженнях, набагато міцніші і стійкіші, ніж отримані від педагога в готовому вигляді.

Активність вчителя має проявлятися в пробудженні активності учня, розвитку його вміння мислити самостійно, проявляти індивідуальність у виконанні поставлених завдань. З перших занять з учнем необхідно розвивати у нього навички самостійної роботи з твором, спонукати до осмисленого й уважного вивчення тексту.

По мірі засвоєння нотної грамоти, тривалостей, штрихів, аплікатури, динаміки, учень має навчитися самостійно розбирати твір. Правильно виконані завдання необхідно особливо заохочувати, знову ж таки для того, щоб учень відчував радість від завойованих ним висот.

Виховання навичок читання нот з аркушу

Як тільки учень засвоїв нотну грамоту, він повинен отримувати домашнє завдання читання нот з аркушу (короткі п'єски, пісеньки). Маленькому учневі виконанню цього завдання досить приділяти хоча б декілька хвилин в день. Виконану роботу необхідно перевіряти і виставляти оцінку в щоденнику чи спеціальному зошиті.

Як правило, в сучасних мистецьких школах прийнято вести й розвивати учнів за програмою професійної школи, незалежно від їхніх індивідуальних

здібностей, Нерідкими є випадки, коли вчитель вважає доцільним вивчення учнем програми на один-два класи складніше. Темпи розвитку учнів нині дійсно прискорилися, є чимало обдарованих учнів, яким в певних випадках доцільно завищувати програму, але це може бути можливим лише в разі планомірного вмілого технічного і музичного виховання учня. Систематичне завищення програм учневі з посередніми музичними даними призведе до втрати якості гри, безпорадності дитини в майбутньому. Тільки ґрунтовний підхід до вибору програми та навчального процесу в цілому має забезпечити учнівські вміння віртуозного виконання, читання нот з аркушу, підбору мелодій по слуху, самостійного розбору нових музичних творів.

Робота вчителя з професійно орієнтованими учнями має відрізнятися від навчання дітей, що навчаються в мистецькій школі з метою загального розвитку. В такому поділі учнів не слід шукати негативу, навпаки, заняття з учнями, не орієнтованими на майбутню професійну музичну діяльність мають бути наповнені жвавістю, підбором цікавих для учня популярних творів класичної музики, задоволенням потреб батьків, для яких іноді потрібно лише те, щоб їхня дитина могла своєю грою приносити насолоду на рівні домашнього музикування.

Як правило, (за незначним виключенням), професійно орієнтованими учнями є діти батьків-музикантів. Робота з ними вимагає від вчителя особливих зусиль, ретельного планування їхнього технічно-художнього розвитку, обов'язкову підготовку до участі в різноманітних конкурсах, концертних програмах, орієнтацію на сольну діяльність. Програми таких учнів, як правило, завищені на декілька класів і обов'язково включають у себе вивчення великої кількості технічних творів та етюдів.

Виховна робота в класі

Вчитель музичного мистецтва має усвідомлювати те, що навчання дитини гри на музичному інструменті це лише частина загального виховання, в якому естетичне начало тісно пов'язується з етичним. Зміцненню такого зв'язку сприяють наступні форми виховної роботи: спільне відвідування музеїв, концертів, прослуховування записів класичної музики, знайомство з творчістю видатних діячів культури і мистецтва, залучення до художнього спілкування з образотворчим, театральним, кінематографічним мистецтвом та літературою.

2.5. Донотний період навчання. Засвоєння музичної грамоти.

Робота над звуком на початковому етапі навчання

Донотний період навчання

Донотний період навчання триває, як правило 1-2 місяці, протягом яких учень грає різного роду вправи, підбирає по слуху. В цей час можливе використання способу так званої гри «з рук».

Вчителю постійно необхідно приділяти увагу виконавській постановці учня. Сидіти чи стояти він має вільно і в той же час струнко і зручно для того, щоб можна було легко використовувати при грі плечовий пояс і верхню частину корпусу. Головною ознакою правильної постави має стати відчуття «стрижня», що проходить уздовж спини, прогину торса, підтримки всього корпусу м'язами попереку. Лікті не слід ні притискати до тулуба, ні вивертати в сторони. По висоті вони мають бути приблизно на рівні клавіатури (для піаністів) або трохи вище. Велике значення має міцна опора на ноги. Оскільки ноги у дитини піаніста зазвичай не дістають до підлоги, їх необхідно ставити на спеціальну підставку. Посадка чи постановка має завжди перебувати в полі зору педагога.

Посадка піаністів, так само як і положення рук на клавіатурі, багато в чому має індивідуальні особливості. Однак існує ряд умов, дотримання яких необхідне для всіх учнів - це наявність трьох точок опори:

1) Перша точка опори це ноги. Вони злегка розставлені і впираються в підлогу або спеціальну підставку.

2) Сидіння стільця - це друга точка опори. Слід сідати не на все сидіння стільця, а тільки на його половину, краще на одну третину. Висота сидіння стільця повинна регулюватися гвинтом або спеціальною підставкою.

3) Пальці - це третя точка опори. Спину потрібно тримати рівно, злегка нахилиючись вперед до інструменту. Пальці злегка заокруглені і кінчиками впираються в клавіші. Для правильної посадки за інструментом існує безліч ігрових вправ, які допоможуть дитині рівно тримати спину, залишаючи руки і плечі вільними, здійснюючи при цьому опору на ноги. Це можуть бути такі вправи як: «Нова і зламана лялька», «Робот», «Шалтай-бовтай», «Маятник».

Важливе значення в допотопний період має гра не тільки на білих, а й на чорних клавішах. Використання на початковому навчанні чорних клавіш є необхідним. Найбільш зручним способом організації руки Ф.Шопен вважав наступну послідовність: e- fis- gis- ais-h. Ця позиція заснована на використанні природної довжини пальців і різної висоти білих і чорних клавіш.

Як правило, починають грати третім пальцем як найстійкішим. Гра на чорних клавішах видається менш зручною, тому що чорна клавіша вужча, вона змушує учня націлюватися на неї, що практично виключає гру прямим пальцем.

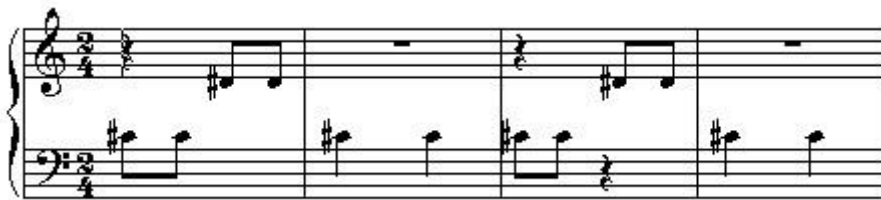
Після гри на чорних клавішах слід засвоювати гру на білих. Гра двома руками тільки 3-ми пальцями займає досить тривалий час. Дитина вчиться узгодженості рухів рук. Чим міцніше закріпиться звичка узгодженої гри двома руками, тим стане простіше і легше згодом вирішувати завдання оволодіння грою іншими пальцями і всі наступні завдання.

Вправи донотного періоду

1. «Крапельки» - виконується на чорній клавіші.
2. «Зозуля» - виконується одним 3 пальцем на 2-х чорних клавішах в різних октавах і різними руками.



3. «Коржики» - виконується 2-ма руками одночасно.
Ко-ржи-ки пе-чу-ться,
Па-хнуть на всю ха-ту.



4. «Дощик» - симетрична гра двома руками одночасно з використанням наступного тексту:

«Дощик, дощик ллє-є-тьєя,
в руки не да-є-єтьєя»



5. «Колискова» - гра legato двома руками в симетричному русі
«У кота - воркота
є колиска не проста»



6. «Веселка» - Малюємо спочатку в повітрі, а потім на клавіатурі «веселку дугу», позначаючи початок і кінець:

«Ой, ти, веселка-дуга,
в небі ти повисла, наче коромисло»

7.«Чижики - квасольки» - робота з простими інтервалами: терцією (мі-до) і секундою (фа - соль)

8.Граємо гамму:

«До-ре-мі-фа-соль-ля-сі - їде зайчик на таксі
До-сі-ля-соль-фа-мі-ре - їсть картопляне пюре »

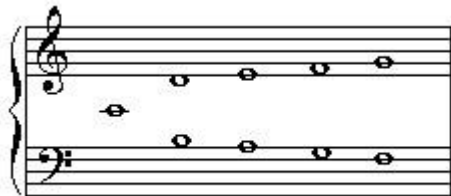
Засвоєння музичної грамоти

Оволодіння нотним записом починається з засвоєння ритму (пульсу). Дитина повинна ритмічно промовляти імена своїх друзів, назви звірів, птахів і проплескувати:

Ли - па, де-ре-вце, Та-ня.

Вивчення нот краще не починати з ноти до, оскільки учні навчаються відлічувати всі інші ноти від ноти до. Ця нота візуально розділяє клавіатуру на дві території, одна з яких призначена для гри правою рукою, а інша - лівою. Краще пояснювати ноти у відповідності з будовою клавіатури, орієнтуючись на чорні клавіші. На початку інформація про назви октав не надається, оскільки своєю складністю вона може налякати учня і буде відволікати його від засвоєння основного матеріалу. Всі ноти одразу пояснювати не варто - це може виявитись складним для дитини. Спочатку вона має засвоїти принцип розташування нот на лінійках і між лінійками.

Цілком виправдовує себе одинадцятилінійна система з двома нотоносцями і спільною нотою до між ними. За цією системою можна одразу надати пояснення скрипкового і басового ключа:



Одночасно з вивченням нот, учня необхідно навчати правильному їх написанню. Краще спочатку навчитися писати ноти, які знаходяться на лінійках:



на лінійочках сидять

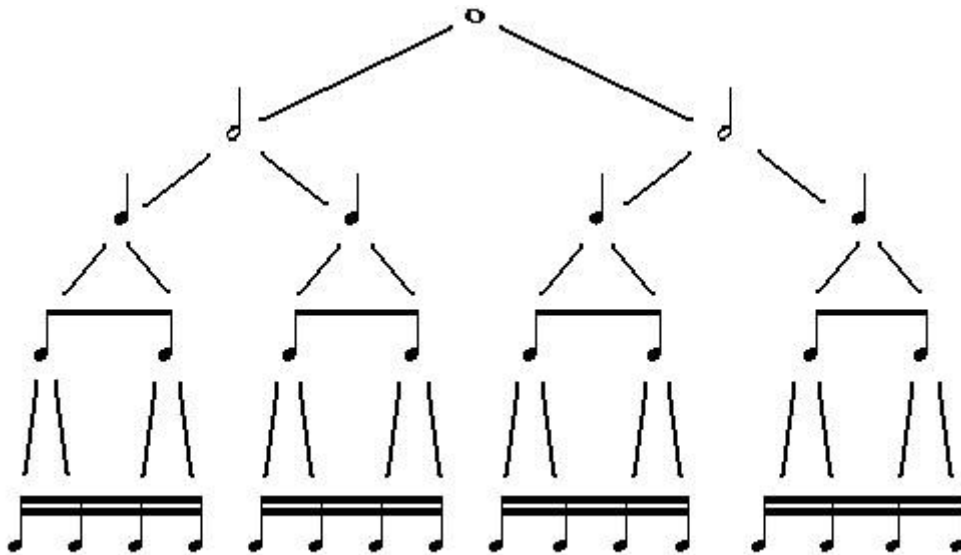


дивляться в віконечка

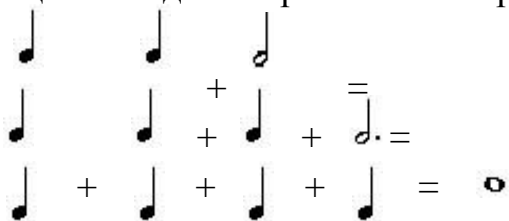
Процес вивчення і читання нот можна умовно визначити формулою: «побачив - почув - зіграв» або «почув - побачив - зіграв». Виходячи з цього, вивчення нот слід починати не з звичайного заучування їх назв, а з засвоєння невеликого відрізка діатонічного звукоряду, приблизно від 3 до 5 нот. Ці звуки учень повинен зуміти заспівати, записати і зіграти на інструменті. Після цього йому дається домашнє завдання самостійно скласти звукову послідовність з тим, щоб вміти її заспівати і зіграти на інструменті. Цей метод пробуджує в учня цікавість та інтерес до виконання завдання.

Знайомство з нотами передбачає і вивчення тривалостей. В якості основної лічильної тривалості передбачається четвертна нота і розмір 4/4. Це спрощує пояснення значення такту і розміру (в одному такті - чотири чорні ноти).

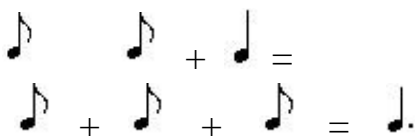
Пояснюючи тривалості, можна користуватися наступними схемами: Принцип поділу великої тривалості на ряд дрібніших:



Принцип складання тривалостей в ряд більших:



Подібною схемою можна користуватися для пояснення поняття «нота з крапкою».



Пояснюючи тривалість звуків, обов'язково потрібно говорити про паузи. Перш за все, діти повинні засвоїти, що пауза - це знак мовчання, тобто перерва в звучанні, але не в русі музичної думки. Це як би подих в музичній мові. Для більш наочного пояснення пауз в якості прикладу можна застосувати висловлювання А.Д.Артоболевської, яка говорила, що паузи подібні до дірочок в малюнку мережива, візерунок якого становить задумане чергування порожніх і заповнених проміжків. Музичний візерунок так само складається із заповнених звуком і позбавлених звуку відрізків часу. Чергування тиші (мовчання) і звуку, власне і створює саму музичну тканину. Однак необхідно пам'ятати, говорила А.Д.Артоболевська, що проміжки в мереживі будуть красивими, якщо вони відповідатимуть візерунку, інакше може відбутися його спотворення.

До вивчення нотної грамоти можна підходити з використанням безлічі способів, при цьому важливо завжди подавати матеріал просто і доступно, щоб не відлякати дитину складністю, щоб вона сприйняла його як цікаве завдання. Такт, тактова риска, частка, пульс - всі ці поняття нескладно пояснити дитині через гру-казку, або ж за допомогою доступних розумінню дитини прикладів.

Робота над звуком на початковому етапі навчання

Необхідно пам'ятати, що звук має три однаково важливих для слуху стадії: початок, тривалість і кінець. Нажаль, багато учнів навчені слухати тільки початок виникнення звуку, не враховувати важливий момент його протяжності і переходу в наступний звук. Ще більше загострює слухову увагу прийом гри legato, при виконанні якого сила наступного звуку має узгоджуватись з моментом згасання попереднього. Уміння вловити згасаючий звук - це важке завдання, але вкрай необхідне в роботі над прийомом гри legato. Без цього неможливо досягнути співучої манери гри.



Якщо ви музикант, і до того ж піаніст, значить, ви любите звук рояля, і ця "метушня" з одним єдиним звуком, прекрасним фортепіанним звуком, це вслуховування в чудесне тремтіння «срібної струни» є великим задоволенням, і ви вже перебуваєте біля входу у мистецтво.

Г.Нейгауз

Визначальним моментом роботи над звуком на початковому етапі навчання є прагнення вирішення певних звукових завдань, в зв'язку з чим вчителю потрібно знаходити і рекомендувати учневі відповідні прийоми. Такий

підхід буде формувати мислення учня в потрібному напрямку, виховувати у нього правильне розуміння співвідношення художньої мети і засобів, необхідних для їх досягнення.

Дитина не повинна грати тільки для того, щоб правильно поставити палець і руку. Звуки обов'язково потрібно оживляти. Для цього вчителю з маленькими учнями необхідно вдаватися до пошуку цікавих ігрових форм. Наприклад: ноти веселі, їм хочеться співати; сумні ноти співають ніжно і тихо; ноти посперечалися і тому їм хочеться перекичати один одного. Ігрові форми і зауваження дитині дозволяють робити в більш м'якій формі (наприклад, не застосовувати поширений у викладацькому середовищі вислів: «ти голосно граєш, барабаниш!», а помітити: «щось у тебе сьогодні ноти розкричалися, розшумілися»). Тим самим, увага дитини концентрується на видобутих ним звуках. Найголовніше, щоб з першого заняття учень шукав у звуках вигаданий ним або вчителем образ/настрій і з цим почуттям працював над виконанням поставленого завдання. Першим завданням має бути визначення цього образу/настрою і досягнення бажаного звучання. Друге завдання – подумати, проаналізувати та вербально пояснити, якими мають бути рухи рук.

При такому підході до навчання дитина не лише з цікавістю ставиться до рекомендацій і порад вчителя, вона вдячна йому за допомогу. З перших занять починається процес спільної творчості, створюється доброзичлива атмосфера в класі.

Помилковою є поширена практика поетапного розучування музичних творів: ноти, аплікатура, відпрацювання безпомилкової гри і лише потім – нюансування, робота над звуком. Вслуховування у видобутий звук має розпочинатись з першої хвилини знайомства з твором.

При традиційному навчанні основним завданням вчителя є пояснення матеріалу. В такій ситуації учень тільки слухає і чисто механічно виконує поставлені завдання. Його зацікавленість при цьому є вкрай слабкою. Вчителю необхідно прагнути до використання принципів проблемного навчання, разом з учнем «творити музику», вирішуючи одночасно технічні і художньо-змістові завдання.

Вже з перших кроків учневі потрібно пояснювати основи музичного фразування. Дитина має знати, що окремі звуки утворюють мотив, який вливається в музичну фразу, фраза – в речення. Як і в будь-якій мові, в музиці існують знаки пунктуації. Без поділу на фрази музична мова є невиразною, іноді навіть незрозумілою. В той же час роботу над виокремленням фраз необхідно поєднувати з роботою над внутрішнім поєднанням музичних побудов. Пояснення музичної фрази може відбуватися на прикладах пісеннословесної творчості.

Всі нові знання учень має отримувати в процесі живого спілкування з музикою. Важливим наслідком навчання є вміння дитини робити потрібні висновки без допомоги вчителя.



Серед нескінченного розмаїття уроків повинні бути і уроки захоплення. Потрібно навчити учня захоплюватися. Тим, що, зрозуміло, гідно цього. Не потрібно затьмарювати ці уроки корисними порадами. Заразити захопленням! Не думайте, що це легко і просто! Заразити годі не лише уявною хворобою, а й справжньою. Окрім того, часто натрапляєш на стійкий імунітет проти "хвороби захоплення".

Учитель, який помітив в учня симптоми прищепленого захоплення, відчуває почуття лікаря, який знайшов симптоми одужання у хворого.

Кілька порад юним виконавцям.

- **Шість днів працюй, сьомий грай, грай, грай.**
- **Співай не за роялем, а на роялі.**
- **Акомпануй собі не голосніше, ніж ближньому своєму.**
- **Благоговій перед модуляцією.**
- **Не вкради з грамплатівки.**
- **Не педалізуй всує.**
- **Не шепочи, бо тебе навіть ближній не почує.**
- **Будь забобонний - бійся недопрацьованої програми.**
- **Люби поліфонію змолоду, тоді і в старості вона буде тобі вірна.**
- **Не вигадуй передконцертних звичок.**
- **На свої концерти принось ноти тільки - (тільки!) в голові, але не в портфелі.**
- **Люби свою справу легко і весело.**

Настанови:

- 1) Якщо важко - зубрять!**
- 2) Сумніватися почніть лише тоді, коли ви вивчите і дослідите всі форми безсумнівного.**
- 3) Якщо для комісії - грайте правильно!**
- 4) Не завчайте педаль, як таблицю множення.**

Завдання і запитання до Теми II

1. Розвиток музичних здібностей учня.
2. Як зробити урок цікавою формою навчання?
3. Проведіть перший урок зі своїм однокласником (скрипалем, духовиком, народником тощо, поясніть йому основні правила постановки на Вашому рідному інструменті).
4. Як викладач має готуватися до уроку?
5. Методика роботи з початківцями.
6. Основні принципи доцільного періоду навчання.
7. Вивчення нотної грамоти.
8. Робота над звуком з початківцями.
9. Чи варто з учнями молодшого віку працювати над фразуванням?

Джерела інформації:

1. Алексеев А. Методика навчання гри на фортепіано. М., 1971.
2. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой. М., 1985.
3. Баренбойм Л. Шлях до музикування. Л., 1980.
4. Левін І. Основні принципи гри на фортепіано. М., 1978.
5. Смирнова Т. Аллегро. Интенсивный курс. Методические рекомендации. М., 1994. <http://ale07.ru/music/notes/song/fortepiano/allegro.htm#song00>
6. Тімакін Е. Виховання піаніста. М., 1984.
7. Шмидт – Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. Л., 1985
8. Юдовіна – Гальперіна Т. За роялем без сліз, або я - дитячий педагог. С.П., 1992.

Теми для індивідуальних науково-дослідних завдань та рефератів:

1. Новітні технології у процесі навчання гри на музичному інструменті.
2. Методика раннього розвитку дитини С.Сузукі.
3. Портрети вчителів музики: Анна Артоболевська.
4. Портрети видатних музикантів (С.Ріхтер, Е.Гілельс, В.Горовіц, М.Юдіна, Я.Хейфец, Д.Ойстрах та інші).
5. Мій улюблений сучасний виконавець.

Обов'язково для перегляду:

1. «На заняттях у А.Д.Артоболевской» К 100-летию со дня рождения
<https://www.youtube.com/watch?v=7v3sZ9slK14&t=921s>
2. М.Цветаева «Мать и музыка»
<https://yandex.ua/video/search?text=марина+цветаева+мать+и+музыка&parentreqid=1486806065702833-2104269320336064558171362-man1-3609>
3. Уроки восхищения Натана Перельмана
<https://www.youtube.com/watch?v=MeTIM5AEwQQ&list=PL299BEC1E8549834A>

III. Формування технічно-виконавських навичок учнів



3.1. Основні принципи технічного розвитку учнів. Еволюція музичної педагогіки у вирішенні проблеми розвитку техніки виконавця

3.2 Розвиток технічних навичок учнів. Робота над вправами, гаммами та етюдами

3.3. Аплікатура

*3.4. Фізичні властивості ігрового апарату
Проблема виправлення характерних технічних недоліків учнів*



3.1. Основні принципи технічного розвитку учня. Еволюція музичної педагогіки у вирішенні проблеми розвитку техніки виконавця

Проблема розвитку техніки музиканта у процесі інструментальної підготовки ніколи не втратить своєї актуальності. Її вирішенню присвятили свої праці як видатні виконавці так і відомі вчителі. Варто взяти до уваги наступні висловлювання:



Коли мова йде про фортепіанну техніку, то мають на увазі ту суму вмінь, навичок, прийомів гри на роялі, за допомогою яких піаніст досягає потрібного художнього, звукового результату. Поза музичним завданням техніка не може існувати.

Є.Ліберман

Техніка без музичної волі - це здібності без мети, а ставши самоціллю, вона ніяк не може служити мистецтву.

Й.Гофман

Створюючи відсторонену «технічну базу», деякі педагоги ігнорують розвиток музичного слуху учня, не прищеплюють йому вміння осмислювати у творах технічно складні місця, покладаються лише на тренаж. У таких випадках технічна оснащеність учня стає самоціллю, відокремленою від його художнього розвитку.

Питання закладення та формування техніки учня-інструменталіста є глибоким і складним, воно включає в себе всі вміння й навички, якими має володіти виконавець у намаганні зробити свою гру художньо-змістовною та якісною.

Техніка є основою будь-якого виду мистецтва. Інструментальне виконавство не є винятком - техніка інструменталіста, різноманітність її видів являють собою сукупність труднощів, подолання яких відбувається впродовж багатьох років спеціальної самовідданої праці виконавця. Робота над розвитком техніки починається з моменту першого знайомства з інструментом і продовжується все життя. Якщо *фундамент* технічного розвитку учня

інструменталіста закладається в музичній школі, то його розвиток має відбуватися в музичному коледжі та у вищому навчальному закладі.

Підґрунтям розвитку техніки у всі часи вважалася гра гам, різноманітних технічних вправ та етюдів. Ось далеко не повний перелік збірників, необхідних для вправності гри на музичних інструментах:

- Ф.Ліст, Й.Брамс, К.Черні, К.Таузіг, Ф.Бузоні, А.Корто, В.Сафонов, М.Куллак, К.Ганон - ось далеко не повний перелік авторів різної цінності фортепіанних шкіл;

- Г.Шрадїк, А.Григорян, етюди Я.Донта, Ж.Мазаса, П.Роде - жоден скрипаль не оминув своєю увагою їхні збірники;

- А.Мірек, В.Лушніков, Ф.Ліпс, Р.Бажилін, І.Алексєєв – створили Школи гра на баяні та акордеоні;

- П.Агафошина, Є.Ларічев, - гітара.

Нажаль, сучасна студентська молодь до цих видань звертається не достатньо, а інколи не звертається зовсім. Перелічені збірки більше вивчаються в курсах методик, ніж у класах спеціального інструменту. Гами, які входять до програм ДМШ і музичних коледжів, теж частіше грають лише для того, щоб скласти технічний залік, ніж для серйозної роботи над технікою. Такий стан справ потребує привернення уваги до означеної проблеми і вимагає цілеспрямованої роботи в даному напрямку, а саме – перетворення процесу вивчення гам та вправ захоплюючу справу, оволодіння якою стане якісним підґрунтям процесу становлення справжнього музиканта-виконавця. У роботі в інструментальному класі необхідно створювати сприятливі умови для розкріпачення творчих можливостей учнів, що сприятиме не лише технічному, а й духовному, інтелектуальному та особистісно-творчому розвитку.

Техніка музиканта є своєрідною *матеріальною базою*, завдяки якій перед виконавцем відкривається безмежний простір – широке поле художнього виконання та створення інтерпретації. Очевидним є той факт, що істинне мистецтво гри на музичному інструменті неможливе без належної професійної майстерності. Припустимо, що музикант має добре розвинену творчу уяву, здатний емоційно відтворювати авторський задум, має прекрасне почуття ритму, слух та інші добре розвинені музичні якості, але його техніка недостатньо розвинена, технічної ерудиції бракує. Саме це і стає на заваді повноцінному відтворенню композиторського задуму. Брак технічної майстерності не дозволить музиканту в повній мірі розкрити художній зміст твору, оскільки виконавець, наприклад, не здатен виконати твір у вказаному автором темпі, не вірить у власні сили, кожне «незручне» місце в нотах створює для нього стресову ситуацію. За таких обставин увага й енергія виконавця,

замість розкриття і відтворення творчого задуму композитора, спрямовується на подолання труднощів, «боротьбу» з технічно складними епізодами. У такому випадку музикант не може вільно творити, емоційно переживати закладений автором художній зміст, під час гри він змушений концентруватись на подоланні технічних перепон.

В класі основного музичного інструменту викладач працює над розвитком здатності учня застосовувати у розкритті художнього образу твору цілий комплекс засобів музичної виразності, звертає увагу на інтонування, метроритмічну організацію, ладові співвідношення, темброві забарвлення, динаміку, фразування, педалізацію, артикуляцію тощо, але, аксіомно зрозуміло те, що технічна майстерність виконавця є одним із найважливіших засобів у процесі музичної інтерпретації. Запорукою вдалого відтворення художнього задуму композитора є симбіоз технічного оснащення з вказаним комплексом засобів музичної виразності. Отже, техніка виконання є не метою, а вкрай важливим засобом досягнення мети.

Найважливішим фактором, який можна назвати основоположним *принципом* інструментального виконавства, є **свобода** виконавського апарату. Вона являє собою: гнучкість, пластичність рухів, постійну готовність до легких і швидких зміни положення рук.

Працюючи над постановкою рук з учнем-початківцем, потрібно пояснити



йому, що стан за інструментом має нагадувати легку, приємну прогулянку, під час якої він: не піднімає плечі, руки його знаходяться в природному положенні, усі пальчики відчують себе вільно. Зі слів С.Ріхтера, піаніст має нагадувати за інструментом пакунок з

борошном. Навіть при самій багатій уяві не можна уявити собі, щоб борошно було напруженим, як іноді напружено виглядають підняті плечі у маленьких (і дорослих!) музикантів, які опановують фортепіанну гру. Це також стосується всіх, хто навчається грати на музичних інструментах, а також вокалістів – скутість їхнього виконавського апарату призводить до негарного, “затисненого” звуку і не відкриває попереду ніяких подальших перспектив.

Постановка виконавського апарату є основою майбутньої технічної майстерності інструменталіста. Вчитель має обов’язково враховувати особливості фізіологічної будови рук у кожного окремого учня. Чи існує певний ідеал виконавського апарату з точки зору фізіології людини? Звичайно, певна фізіологічна будова виконавського апарату сприяє, або не сприяє розвитку техніки виконавця.



Закони постановки рук засновані частково на законах фізіології, частково на законах механіки, і здебільшого - на здоровому глузді та доцільності.

Л.Ніколаєв

Постановка рук, їх свобода, правильне розміщення та положення корпусу сприяють вихованню вправного виконавця інструменталіста. Процес буде значно успішнішим за умови наявності в учня схильності до швидкісної гри та сприятливої фізіологічної будови виконавського апарату. З самого початку навчання викладач має звертати увагу на все, що стосується постановки, не дозволяти ні собі ні учневі найменші слабкості і відволікання від шляху до досягнення поставленої мети, оскільки саме від вірної постановки рук залежить професійне становлення майбутнього музиканта.

Усі видатні викладачі музиканти схиляються до думки, що основним завданням вчителя музики є виховання музиканта. В той же час майбутньому виконавцю необхідно дати те, що називається **школою гри на музичному інструменті** - вміння раціонально використовувати усі свої рухи за інструментом, максимально економити час і силу, вміння працювати над технічними прийомами. Саме поняття «школи» передбачає застосування таких методів роботи, які дозволяють учневі нібито «розшифрувати» будьяку фігурацію за допомогою прийому, що органічно підпорядковує руці клавіатуру чи гриф. Прийоми, як типи гри, створюються композитором. Цінність «шкіл» як методу навчання полягає в тому, що вони допомагають вчителям бути посередником між композитором і учнем.



Виховуй свій апарат так, щоб бути готовим і озброєним на будь-який випадок, тоді, вивчаючи нову п'єсу, ти зможеш спрямувати всі свої сили на її духовний зміст. Технічні проблеми тебе не затримують.

Ф. Бузоні

Щоб створювати твори мистецтва, треба вміти це робити.

О. Блок

У художній діяльності музиканта поняття талановитості складається з поєднання музичних і технічних здібностей і лише за наявності обох компонентів можливий успіх в галузі виконавства. Тому у вихованні музиканта робота над розвитком техніки має займати надзвичайно важливе місце.

В техніці потрібно відпрацьовувати свого роду спортивну спритність. Подолання технічних труднощів не стільки залежать від кількості витраченого на це часу, скільки від миттєвості, коли прийом гри стає зрозумілим, «схваченим». Прийом – це той стан зручності гри, який під час багаторазових повторів того чи іншого місця раптом засвоюється внутрішнім відчуттям у руці. Уважний до відчуттів учень, зрозумівши рух, буде пам'ятати його все життя. Це схоже навчанню будь-якому виду спорту. Навчаючись плавати, людина під час тренування раптово відчуває, що тримається на воді. Подібні моменти визначають навчальне зростання учня – одні шукають прийоми довго, інші розуміють їх одразу.

Пошук відчуттів в прийомах гри – робота дуже складна, але саме вона дає потрібний результат. Потрібно навчити учня внутрішньо усвідомлювати рухи руки, шукати стан зручності і запам'ятовувати його.

Еволюція інструментальної педагогіки у вирішенні проблеми розвитку техніки виконавця

Інструментальна педагогіка в своїй еволюції пройшла тривалий шлях від елементарних уявлень про розвиток техніки до розуміння цього процесу як складної взаємодії розумової та фізичної праці, спрямованої на виконання художньо-виконавських завдань.

Дослідимо еволюцію інструментальної педагогіки у вирішенні проблеми розвитку техніки виконавця на прикладі фортепіанної педагогіки, оскільки з усіх інструментальних напрямів вона є однією із найдавніших. Вже в методичних працях клавіристів XVI - XVII століть приділялась велика увага техніці гри - посадці, рухам, аплікатурі. Робота над технічними вправами описана в праці Рамо «Метод пальцевої механіки» (1724 рік) і в знаменитому трактаті Ф.Е.Баха «Досвід про справжнє мистецтво гри на клавірі» (1753, 1762 рр.). У зв'язку зі зростаючою популярністю нового інструменту – піанофорте і бурхливим розквітом концертного життя у XIX столітті інтерес до питань розвитку виконавської техніки значно зростає. Нова механіка вимагала іншої манери гри. Клавіатура була більш тугою, на фортепіано стало можливим досягнення яскравих динамічних ефектів, які досягалися різною силою натиску пальців на клавіші. Перед піаністами виникла нагальна потреба виробити силу, рівність і чіткість пальцевого удару, вміння регулювати пальцями всі необхідні градації звучання від найлегшого піанісимо до максимального форте. Виникають піаністичні школи, які культивують свої методи і способи оволодіння інструментом.

Лондонська школа на чолі з Муціо Клементі, названого «батьком фортепіано» і його учнями Крамером і Фільдом здійснила великий внесок у

розвиток піаністичної культури першої половини XIX століття. В основі методу Клементі лежить тривала робота над спеціальними вправами для розвитку пальців. Клементі одним із перших створив твори особливого призначення - інструктивні етюди на різні види техніки. Музика Клементі, так само як і його блискуча гра, вражали сміливим новаторством і новизною фактури. Саме від М.Клементі веде свій початок традиція багатогодинної виключно технічної роботи піаністів за інструментом.

Не меншу роль у створенні нового, блискучого напрямку фортепіанного мистецтва відіграли паризька і віденська школи на чолі з Луї Аданом і Карлом Черні. При всій відмінності виконавських традицій, ці школи мали спільність: робота над піаністичною майстерністю розумілася як самодостатній процес тренування, не пов'язаний з художньою стороною виконання. Найбільш ортодоксальну позицію займали Калькбреннер, Герц та інші прихильники застосування спеціальних апаратів для розвитку пальців, при цьому робота над технікою перетворювалася на гімнастичні вправи. Більш прогресивні піаністи - Адан, Черні, Фільд - не вдавалися до апаратів і вимагали свідомого контролю над якістю звуку при грі вправ, але вони також пропонували учням щодня по багато годин грати гами і технічні вправи.

Школа XVIII - першої половини XIX століть ґрунтувалася на пальцевій техніці при мінімальному використанні рухів рук.

З іменами Ф.Ліста і Ф.Шопена пов'язують зародження нової епохи в історії фортепіанного виконавства. Від піаністів вимагалась ще більша сила, свобода і гнучкість рухів. Оскільки в переважній більшості піаністи навчалися у педагогів старої школи, де практикувалася гра ізольованими пальцями при нерухомій руці, значно зросла кількість професійних захворювань рук. В теорії піанізму виникає анатомо-фізіологічний напрямок, в якому розроблялися раціональні прийоми рухів, що позбавляли піаністів від напруги і перевтоми. Увага педагогів була звернена на необхідність відмови від гри одними пальцями без участі сильніших м'язів передпліччя, плеча і плечового поясу, вони закликали до відпрацювання почуття свободи і гнучкості рухів з використанням природної ваги руки. Такі прийоми були характерні для Ф.Ліста, А.Рубінштейна, С.Рахманінова та інших.

Представники *анатомо-фізіологічного* напряму підходили до питання віртуозності спрощено, ставлячи перед собою завдання знайти найбільш досконалий спосіб руху, який звільнив би піаніста від праці над вправами і забезпечив би віртуозне володіння грою на фортепіано. Тут і вчення про «вагову гру» Брейтгаупта з ретельним розбором структури суглобів м'язів, і вивчення ролі центральної нервової системи в розробках Штейнгаузена. Але їхні дослідження були відірвані від художньої практики. Прихильники цього

напряму вважали непотрібним грати гами і вправи, розвиваючі пальцеву швидкість. Для обох напрямів характерний погляд на технічну роботу як на виключно фізіологічний процес, не пов'язаний з художністю виконавства.



Досягніть того, щоб уявна звукова картина стала виразною; пальці повинні і будуть їй коритися.

Й.Гофман

Мета породжує м'язові відчуття.

К.Станіславський

Представники фортепіанних шкіл другої половини XIX-XX століть питання оволодіння фортепіанною технікою трактували по-новому. Ф.Бузоні доводив, що віртуозність залежить від уміння правильно *аналізувати* технічні труднощі і знаходити раціональні прийоми їх подолання: «пристосувати виконання завдання до власних можливостей», писав він. Штейнгауз говорив: «Вправа є пристосуванням до певної мети (пристосуванням психічного і фізіологічного порядку)».

Фортепіанна педагогіка в своїй еволюції пройшла тривалий шлях від елементарних уявлень про розвиток техніки до розуміння цього *процесу як складної взаємодії розумової та фізичної праці, підлеглого художньовиконавським завданням*. Не варто вважати педагогіку минулого цілком помилковою – історія фортепіанного виконавства не знала б тоді таких віртуозів як Фільд, Герц, Калькбреннер, які відшліфовували свою майстерність граючи вправи по 8-10 годин на добу.

Не можна заперечувати користь спеціальних технічних вправ, необхідних піаністу як допоміжний засіб, що розвиває виконавські навички. Вправи, що виконують конкретні звукові завдання і фізично автоматизовані, виховують професійні навички і вдосконалюють виконавський апарат піаніста. Різні типові вправи, перевірені багаторічною практикою (гра гам, акордів, арпеджіо тощо) не тільки зміцнюють м'язи і розвивають пальцеву швидкість, але і виробляють звичку до виконання ряду *технічних формул*, що зустрічаються в художніх творах. Оволодіння цими *«напівфабрикатами»* (за Г.Нейгаузом) значно полегшує роботу виконавця над художнім твором.

Чим раніше учень долучиться до «розумової» техніки, тим успішніше і продуктивніше будуть його заняття за інструментом. Необхідно, щоб дитина привчалася до свідомої роботи, розуміла поставлені перед нею завдання, вміла вслухатися в свою гру і ставитись до своїх дій критично.

3.2. Розвиток технічних навичок учнів. Робота над вправами, гаммами та етюдами

Основною тенденцією сучасної методики початкового навчання є залучення дітей до музичного мистецтва, розвиток музичних уявлень і поступове відпрацювання найпростіших прийомів гри, необхідних для виконання програмних п'єс.

З самого початку навчання увага учня спрямовується на поставлену вчителем музичну мету. Технічна вправа вивчається для того, щоб поліпшити і зробити звичними і зручними рухи, необхідні для виконання музичного твору. Вправа має мати конкретну практичну мету, пов'язану з музикою, не бути спрямованою лише на розвиток фізичного руху. При появі у творі технічно складаного місця, педагог має своїми поясненнями допомогти учневі впоратися з ним: уточнюються співвідношення звуків, їхні назви, ретельно обирається зручна аплікатура, засвоюються нові поняття. У разі якщо руки не слухаються, «не знають» що потрібно робити - настає момент відпрацювання і відшліфовування первинних прийомів гри, пошуку тих фізичних відчуттів, які сприятимуть подоланню технічних перешкод та виконанню поставлених завдань. Починається тривалий шлях пристосування до інструменту і розвитку інструментальної техніки.

Чи потрібно на початковому етапі вдаватися до вправ? Чи не простіше виховувати рухові навички, користуючись лише музичними прикладами? Учень, який розпочинає заняття музикою, може не встигати стежити за всіма поставленими вчителем завданнями, адже йому потрібно думати про ноти, розмір, пальці, потрібні клавіші, струни, лади, клапани тощо, бути своєрідною «людиною-комп'ютером, завантаженою великою кількістю програм». Одночасно контролювати свої рухи і всі перераховані процеси вдається далеко не всім початківцям – від напруги діти «скручуються» на стільці, піднімають плечі, іноді зводять нанівець усі настанови вчителя щодо постановки рук тощо. Саме для того, щоб привчити учня до правильного тримання інструменту, посадки, постановки рук і застосування природних рухів, необхідно виконувати з ним вправи, що сприяють закріпленню необхідних навичок.

Вправи мають бути простими і зрозумілими - лише в такому випадку увага дитини буде направлена на вузьке усвідомлене завдання, виконання якого сприятиме досягненню швидкого позитивного результату, що завжди сприяє заохоченню навчанням.

Вибір вправи має залежати від того, що саме є корисним для того чи іншого учня на даному етапі навчання. Надалі кожне нове технічне завдання, що буде зустрічатися в п'єсах, можна виокремлювати і відпрацьовувати як вправу, під час гри спрямовувати увагу учня на досягнення потрібних фізичних відчуттів.

Вправа має допомагати у розвитку спритних, точних і цілеспрямованих рухів, викликати у дитини почуття фізичного задоволення від роботи.

До кінця першого року навчання в етюдах і п'єсах з'являються спочатку в елементарних формах, а потім і в більш розгорнутому вигляді, гамоподібні малюнки, гармонічні фігурації, акорди, арпеджіо та інші типи техніки, що становлять основу інструментальної гри. На цій стадії навчання лише вправами обмежуватися не варто, необхідно знайомити учня з типовими формулами, на яких будується техніка гри на музичному інструменті. Видатний піаніст і педагог Г.Нейгауз розрізняв вісім елементів фортепіанної гри:



1. Взяття однієї ноти.
2. Дві-три-чотири-п'ять нот у вигляді трелей.
3. Гами.
4. Арпеджіо.
5. Подвійні ноти (аж до октав).
6. Акорди.
7. Перенесення і скачки.
8. Поліфонія.

Зі слів А.Корто, у всій фортепіанній літературі немає технічних проблем, що лежать за межами наступних формул:

1. Рівномірність, незалежність і рухливість пальців.
2. Підкладання першого пальця (гами і арпеджіо).
3. Подвійні ноти і поліфонічна гра.
4. Розтяжка.
5. Кистьова техніка, акордова гра. У сучасній музичній педагогіці розрізняють такі типи фактури:

1. Гамоподібні послідовні мелодійні фігурації.
2. Арпеджіо.
3. Октави.
4. Акорди.
5. Трелі, тремоло.
6. Подвійні ноти.
7. Стрибки. 8. Мелізми.

Робота над гамами

Тривале систематичне відпрацювання гамоподібних прийомів, що за програмами ДМШ починається з кінця першого класу, має здійснюватися за двома напрямками - подолання труднощів усередині окремих позицій і оволодіння прийомами переходів на нову позицію.

Кількість гам, що вивчаються у перший рік навчання, обмежується декількома тональностями, в яких і підбирається репертуар – п'єси в уяві учня мають нібито «вписуватися» в знайому тональність. Сам процес вивчення гам має бути цікавим і захоплюючим, для цього вчителю необхідно залучати до їхньої характеристики твори класичної і романтичної музичної літератури. Так, ставлення, наприклад, до До мажору, має бути як до тональності утвердження світла, розуму, «сонячної тональності», Фа мажор – виражає пасторальність – «зелена тональність». У роботі з учнями молодших класів не варто звертатися до тональностей з великою кількістю знаків, оскільки в музичній літературі ці тональності пов'язуються зі світом не дитячих переживань²⁸.

Метою гри гам є досягнення плавного й безперервного виконання пасажів, без поштовхів, рівного за звучанням і часовим співвідношенням. Основною причиною поштовхів, нерівності гри у *піаністів* є мала рухливість першого пальця. Щоб забезпечити плавність і швидкість виконання, необхідно розвивати спритність і легкість першого пальця, підкладати його непомітно, не змінюючи рівня кисті. Легато при виконанні гам відчувається як би всередині долоні. Кисть ведеться плавно і спокійно на одному рівні (в повільному темпі вона злегка повертається, щоб підготувати підкладання першого пальця). Рівність і повнота звучання досягаються за допомогою постійного відчуття опори. Вчителям необхідно пам'ятати, що чистота і рівність забезпечуються не лише точним взяттям звуку, але і точним за часом зняттям пальців з клавіш. У скрипалів, домристів, гітаристів – це відскок пальцю від струни. Найбільшу користь приносять вправи, побудовані на обіграванні двох суміжних ступенів як би у вигляді сповільненої трелі, що виконується різними парами пальців: 1-2, 2-3, 3-4, 4-5 (другий елемент за Г.Нейгаузом).

У музичному словнику Ю.Юцевича гама визначається як частина звукоряду в межах октави, де ступені ладу розташовані послідовно один за одним у висхідному або низхідному порядку. В навчальному процесі гами використовують як вправи для технічного удосконалення музикантіввиконавців. На гамах та інших компонентах гамового комплексу виховується технічна майстерність інструменталіста: швидкість, рівність, чіткість, артикуляційне і динамічно різноманітне звучання. Серед звукових,

²⁸ Макурєнкова Е.П. О педагогике В.В.Листовой. М.: Музыка, 1988, 64 с.

тембрових, динамічних, артикуляційних завдань, які мають стояти перед кожним учнем, особливе місце в процесі роботи над гамами варто відводити темпу. Кінцевою метою роботи над гамами має бути не просте їх виконання - правильними пальцями і без помилок: гама має виконуватись на максимально доступній музиканту швидкості, бути метро-ритмічно організованою, виконуватись згідно визначеного динамічного плану, викликати в учня естетичну насолоду.

Будь-яка вправа передбачає багаторазове повторення однієї технічної деталі. Таке механічне повторення може послаблювати увагу дитини, знижувати контроль слуху і свідомості над якістю звучання і точністю виконавського руху. Саме тому у виконання вправ і гам потрібно вносити найпростіші, доступні і активізуючі дитяче сприйняття ритмічні, темпові та динамічні фарби: наприклад, грати першу половину гами повільно, другу – швидко, застосовувати ритмічні варіанти - зупинку і зліт тощо. Гра гам має розвивати в учнів і звукову чутливість виконавського апарату, сприяти досягненню незалежності і пластичності пальцевих рухів.

Для дітей з нерівномірно розвиненими пальцями корисний метод акцентування (перегрупування акцентів). Гра пунктирним ритмом підходить дітям з добре розвиненим слухом, вона виховує самостійність удару пальців і силу удару, хоча саме грою гам у пунктирному ритмі можна розвивати недорозвинені слухові здібності у слабких учнів.



**Серед музикантів-педагогів давно
утвердилася істина:**

техніка - засіб, а не мета. Однак неправильне розуміння цієї безперечної істини нерідко призводить до помилкових висновків про другорядність технічних завдань. Хіба не слід на певному етапі вважати "засіб" метою, тобто залучити увагу учня саме до питань технічного тренування? Чи потрібно зневажливо ставитися до гам, арпеджіо, вправ тощо?

Деякі музиканти, визнаючи важливу роль техніки, вимагають, однак, безперервно пов'язувати "технічну роботу" з процесом створення художнього образу. І тут іноді проявляється деяка "сором'язливість" у ставленні до техніки. Адже будь-який справжній піаніст повинен володіти міцними пальцями, а цього можна досягти лише постійними вправами на роялі. При цьому неминуче наноситься деяка шкода "художньому образу". Але ця "шкода", мабуть, менш відчутна, ніж ті втрати,

яких завдає мистецтву проламаний п'ятий і слабкий четвертий палець.

Робота над технікою має бути цікавою та різноманітною, тоді вона буде успішною. І чим досвідченіший піаніст, тим цікавіше буде його робота. Працюючи над технікою, потрібно мати на увазі кінцеву художню мету. Граючи гами, слід передбачити, що у Баха і Генделя доведеться зіткнутися з "нонлегатним" видом пальцевої техніки, у Шопена пасажі зажадають "легатної" техніки, а пасажі Ліста зажадають стрімкості, швидкості, вогненності тощо. Коли мати на увазі майбутні художні завдання, робота над технікою стає осмисленою, плідною.

Однак і при цих умовах технічна робота піаніста повинна строго і різко відрізнятися від роботи над твором. У цю чисто тренувальну підготовку виконавця-віртуоза зовсім не обов'язково вносити особливе художнє почуття, тут важливий насамперед строгий контроль розуму і слуху.

Н.Перельман

Робота над етюдами

З французької *etude* – означає *вивчення*. Музиканти початківці з перших місяців занять грають етюди - спочатку зовсім легкі. З часом їх складність збільшується.

Етюди вивчаються з метою розвитку техніки музиканта. Кожен з етюдів розрахований на засвоєння та розвиток певного технічного прийому, наприклад, гру октав, техніку виконання трелей, подвійних терцій тощо. Існують етюди на відпрацювання окремих ритмічних складностей – пунктирні, тріольні, поліритмічні тощо.

Етюди, які можна виконувати на концертних майданчиках, називають концертними. Концертні етюди писали Ф.Шопен, Ф.Ліст, О.Скрябін, С.Рахманінов та інші композитори. Серед концертних етюдів для скрипки найбільш відомі каприси П.Роде, Ж.Мазаса, Н.Паганіні.

Акордеоністи та баяністи в музичних школах вивчають етюди В.Артемова, Г.Беренса, Б.Будницького, М.Двилянського, С.Коняєва та етюди для фортепіано у перекладі для акордеону чи баяну.

Етюди є проміжною ланкою між вправами і п'єсами. Вивчення етюдів сприяє плановому накопиченню виконавських навичок, а також готує техніку учня для вивчення та виконання художніх творів. Складність етюдів має

перевищувати складність запропонованої для вивчення п'єси, оскільки засвоєння на етюдах більш складних прийомів створює в учня технічний резерв і дозволяє вільно користуватися ним у відносно легких п'єсах. Щоб забезпечити повноцінний розвиток техніки виконавського апарату (правої і лівої руки) етюди мають ретельно підбиратися педагогом у відповідності до необхідності розвитку того чи іншого виду техніки.

Спочатку етюди вивчаються в повільному темпі, з точним дотриманням авторських вказівок, потім відбувається поступовий перехід до максимально можливого для учня темпу. Користь від етюдів вивчених напам'ять набагато більша ніж від етюдів, що граються по нотах, оскільки гра напам'ять допомагає концентрації та якісному засвоєнню необхідних рухових відчуттів, а з часом сприяє доведенню їх до автоматизму. Працюючи над етюдами слід застосовувати варіантність виконання (гра різними штрихами, в різних темпах, застосування пунктирного ритму тощо). До варіантної гри приступають після якісного засвоєння основного тексту, чергуючи гру варіантами з грою основного тексту.

Впродовж співпраці з учнем вчителю необхідно докладати усіх зусиль для подолання формального підходу до вивчення інструктивного матеріалу. Як правило, формалізм виявляється в тому, що учні ставляться до етюдів як до «сухих» вправ, виконують їх з нот, невиразно, не звертають уваги на характер музики, динамічні відтінки, не доводять виконання до вказаного автором темпу. Щоразу учням варто пояснювати важливість розвитку техніки, проводити паралелі з видами мистецтва, в яких виконання етюдів є обов'язковим (живопис, хореографія, театральне мистецтво тощо).

Працювати над етюдами потрібно спокійно, вивчати характер руху з доведенням його до автоматизму. Цей етап є необхідним. Саме він передуює швидкісній, легкій, бравурній, блискучій грі. Небажано, щоб учень залишав роботу над етюдом незавершеною. Техніку можна розвинути, а можна й втратити, «недовивчені» етюди іноді стають на заваді бездоганній грі, спричиняють неохайність та недбалість у виконавстві.

3.3. Аплікатура

Вибір правильної аплікатури є однією із надважливих умов якісної гри на музичному інструменті. З самих перших кроків навчання учням потрібно пояснювати суттєвість цього питання, оскільки від правильної аплікатури залежать як способи звуковидобування так і техніка гри, вправність і шлях до віртуозності.

Обираючи аплікатуру важливо пам'ятати, що найкращою є та, яка найбільше відповідає смислу музики²⁹. З самих перших уроків учень має знати, що важливість гри правильних нот рівноцінна важливості взяття її правильними пальцями. Допущена на початку навчання недбалість по відношенню до аплікатури може стати звичкою, яку важко, а іноді неможливо викоринити.

Найбільше це питання пов'язане з перенесенням нот з нотного стану на клавіатуру, гриф тощо. Учням потрібно пояснювати аплікатурні правила:

- звуки, що знаходяться поряд необхідно брати сусідніми пальцями (через звук, через палець тощо);
- розміщення пальців має відбуватися у відповідності до руху мелодичного малюнку з таким розрахунком, щоб пальці розташовувалися від першого до п'ятого і навпаки;
- при мелодичному русі далі ніж на чотири-п'ять звуків потрібно заздалегідь думати про підкладання першого пальцю з метою, щоб наступний рух був плавним;
- при повторі одного й того ж звуку можна змінювати пальці, або ж, в залежності від задуму, грати одним і тим же пальцем;
- у пасажах варто визначати аплікатуру шляхом комплексного обхвату звуків в єдиному звучанні (у вигляді акордових співзвучностей);
- басовий звук (у піаністів) в акорді, або ж при поєднанні окремо взятого звуку з акордом, потрібно завжди брати п'ятим пальцем;
- при відривчастій грі (*non legato*, *staccato*) аплікатуру необхідно проставляти так як при зв'язній грі.

При внесенні аплікатурних змін у нотах, учневі необхідно обов'язково пояснити чому вони відбулися, з'ясувати, чи він зрозумів мету і причину таких змін і домагатися їх безумовного виконання. Іноді учням для «перевчання» аплікатури потрібен час, хоча досягнення результату на уроці є більш ефективним, саме до нього варто прагнути в навчанні. Аплікатура завжди має бути проаналізована вчителем та обов'язково відповідати наміченим фразуванню і характеру виконання.

Усі ці вимоги не є надто складними і можуть виконуватися, якщо з самого початку навчання в учнів виховується свідоме відношення до них. Прикро, коли питанням важливості дотримання аплікатурних принципів, доводиться займатися у вищих музичних закладах, починати роботу з першокурсниками з вивчення аплікатури гам, арпеджію, подвійних нот тощо. Закономірності аплікатури мають міцно вкоренитись у свідомості учня й досягти бажаного автоматизму її використання разом з іншими елементами інструментальної гри.

²⁹ Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1958. С.161.

Типова помилка для початківця – «згадувати про аплікатуру», коли уже вивчений нотний текст. У результаті студентам доводиться виконувати подвійну роботу.

Вчителю необхідно увесь час контролювати процес засвоєння учнем тексту й наполягати на свідомому використанні ним аплікатури для вирішення художніх і технічних завдань. Учневі з недостатнім досвідом визначення «своїї» аплікатури краще дотримуватися авторської чи редакторської. Ініціативу учня можна підтримувати, якщо запропонована ним аплікатура є обґрунтованою, відповідає індивідуальним властивостям його ігрового апарату й логічно пов'язується із художнім образом твору.

Ще однією помилкою є звичка деяких учнів безпідставно змінювати аплікатуру в процесі роботи над твором, що, врешті-решт, веде до втрати навичок автоматизації у виконанні складних фактурних елементів у швидких темпах: пасажів, стрибків, акордових послідовностей тощо.

Зустрічаються й педагогічні помилки. Деякі педагоги дозволяють своїм учням спрощувати аплікатуру в інструктивних етюдах, чим порушують основний принцип розвитку техніки гри – подолання технічних труднощів. Зміна аплікатури в інструктивному матеріалі є недопустимою, оскільки у такий спосіб руйнується мета того чи іншого етюд, вправи чи гами.

3.4. Фізичні властивості ігрового апарату. Проблема виправлення характерних технічних недоліків учнів

Окрім добре розвинених музичних даних учня: слуху, почуття ритму, пам'яті тощо, важливу роль у розвитку техніки відіграє ігровий апарат музиканта – його руки. Фізичні - «фізіономічні» властивості ігрового апарату - є надважливим суб'єктивним фактором розвитку техніки гри на музичному інструменті. С.Майкапар писав: «Уся фортепіанна техніка спирається на три чітко визначені основи: форму пальців та рук, форму рухів пальців та рук і форму м'язового напруження у пальцях та руці»³⁰.

Узагальнюючи перший, другий та третій постулати для перспективи розвитку ігрового апарату учня, викладачу потрібно: перше – боротися із «втисненістю» пальцевих суглобів, одночасно розвивати міцність та гнучкість кожного пальця, м'язів долоні, рук; друге – повсякчас тримати в полі зору красу форм їхніх рухів у грі акордів, інтервалів, арпеджіо, гам та всього розмаїття видів техніки. Як радив відомий російський педагог В.Сафонов, «навіть у сухих вправах досягати красивого звуку».

³⁰ Майкапар С.М. Музыкальное исполнительство и педагогика [Текст]: из неизд. пр. проф. С.М.Майкапара. – Челябинск: МП, 2006.

Поряд із вихованням аплікатурних навичок, розвиток ігрового апарату учня тісно пов'язаний з *ергономікою* гри. Чимало технічних огріхів виникає від невміння знаходити зручне розташування рук і пальців. Від того рухи ігрового апарату стають незграбними, звучання ритмічно нерівним, із поштовхами й неочікуваними наголосами. Учень має зрозуміти, що в кожному конкретному ігровому випадку необхідно знаходити зручну позицію рук.

Закони **ергономіки**³¹ гри передбачають виховання в учня вміння знаходити не тільки правильні позиції руки та пальців, але й моменти «відпочинку» руки в процесі гри. Це ще одна дуже важлива складова інструментальної техніки, методична проблема, якій не завжди приділяється належна увага з боку викладачів. І тому досить часто, переходячи до швидкого темпу при вивченні етюд, учень жаліється на втому руки. Він не може зіграти етюд від початку до кінця. Особливо це стосується учнів з невеликими й недостатньо тренуваними руками. Однак, якщо проаналізувати фактуру етюдів, навіть у безперервному русі можна знайти й відпрацювати в повільних темпах моменти «релаксації», а потім досягати автоматизму в чергуванні моментів напруги і звільнення. Чіткої розмежованості рухових функцій потребує не тільки проблема біомеханічної зручності, але й сама структура психологічних дій учня. Для цього можуть бути використані: можливості фразування, динаміки, перерозподілу уваги виконавця між партіями рук тощо. Тоді й у швидкому темпі етюд виконується вільно, без зайвого напруження м'язів пальців, рук, корпусу та психологічного перевантаження. Це є необхідним резервом для подальшої творчої роботи над художньою інтерпретацією та виразністю виконання твору. Щодо вміння знайти потрібний оптимальний для учня «робочий» темп, хочеться нагадати слова С.Майкапара: «Зайва швидкість і рвучкість темпу, так і зайвий потяг до сповільненості рухів є ворогами техніки й технічного розвитку³²».

Характерні технічні недоліки учнів

Серед розповсюджених прогалин у технічному вихованні учнів інструменталістів можна назвати такі: незнання конструктивних особливостей інструмента – механічних, акустичних; відсутність або неповна реалізація окремих необхідних практичних психофізичних навичок організації самостійної роботи над подоланням технічних труднощів – психологічної настанови, творчої волі, раціонального використання часу занять.

³¹ *Ергономіка* – наука, що займається комплексним вивченням і проектуванням трудової діяльності з метою оптимізації знарядь, умов і процесу праці, а також професійної майстерності.

³² Майкапар С.М. Музыкальное исполнительство и педагогика [Текст]: из неизд. тр. проф. С.М.Майкапара. – Челябинск: МПИ, 2006.

Невміння в процесі виконання твору контролювати свій психологічний стан одразу позначається на слабких ланках у техніці гри. Наприклад, віртуозний пасаж не виходить тоді, коли внаслідок хвилювання виконавець думає тільки про його початок і не встигає уявити, «програти подумки» його до кінця.

Окрім тактичних завдань навчання, які мають на меті оволодіння технічними формами, успішність технічного розвитку учня пов'язана зі стратегічними завданнями його інтелектуального розвитку та духовного виховання. Узагальнюючи ці та інші суб'єктивні й об'єктивні чинники, що перешкоджають ефективності процесу вдосконалення техніки гри на музичному інструменті, зазначаємо, що: по-перше - необхідно застосовувати індивідуальний підхід у методиці виховання техніки кожного учня з урахуванням перспективи його гармонічного музичного розвитку; по-друге, вивчаючи елементи техніки або виконуючи етюд чи віртуозний твір, учень має усвідомлювати з усією повнотою ті технічні завдання, які постають перед ним; по-третє, тільки міцний фундамент виконавської техніки в широкому значенні цього поняття має стати метою й сенсом творчої співпраці вчителя та учня.

Проблема виправлення характерних технічних недоліків учнів

Проблема технічних складностей існує на всіх етапах навчання музиканта інструменталіста. Ці складності віддаляють його від еталонної інтерпретації твору, мовою музикантів вони визначаються як «недосконала техніка». Техніка музиканта-виконавця виявляється не лише у вмінні швидко та чисто грати, а й у багатьох інших моментах якісного відтворення звуку на будь-якому музичному інструменті. Існують різні точки зору щодо виховання техніки музиканта-виконавця. Одна з них належить представникам «анатомофізіологічної» школи, які стверджують, що техніка музиканта інструменталіста передбачає розвиток м'язів, націлений на досягнення певних результатів. Мова йде про ретельне стеження за тим, щоб м'язи вчасно розслаблялись, щоб працювали лише певні групи м'язів тощо. Іншими словами, першочергова увага надається руху, внаслідок чого досягається вірний звуковий результат. Прикладами такого підходу є методичні посібники «Техника фортепианной игры» Й.Гата, «Некоторые вопросы фортепианной техники» А.Щапова,³³ автори яких вважають первинними слухові уявлення виконавця. Дослідження Г.Когана, Я.Мільштейна та інших музикантів-аналітиків висвітлюють багато аспектів у майстерності піаніста, що пов'язані з вдосконаленням техніки і пропонують власні методи роботи³⁴.

³³ Щапов А. П. Некоторые вопросы фортепианной техники / А. П. Щапов. — М. : Музыка, 1968.

³⁴Литвинець Т.А. Техніка музиканта-виконавця та методи подолання технічних складностей:

Виникає дилема: що первинне — слух чи рух? Про випереджальне значення слуху свідчить органічне входження дитини в музичний світ. Пригадайте маленького В.Моцарта, який міг відтворювати почуту музику за допомогою лише слухових уявлень, підкріплюючи позицію первинності слуху. У педагогічній та виконавській практиці відомого домриста, заслуженого артиста України, професора Донецької державної музичної академії імені С.Прокоф'єва Валерія Микитовича Івка визначилась методика навчання, в основу якої покладено первинну опору на слух. Ця методика доводить перевагу слухових уявлень на всіх етапах підготовки музиканта.

На думку Я.Мільштейна, головний обов'язок педагога — виховати в учневі глибоку й повну зосередженість на слухових враженнях, відштовхуватись від слуху до руху, а не навпаки³⁵. Звісно, мова не йде про заперечення руху як явища у виконавській практиці музикантів, але важливо зрозуміти пріоритетну роль слухових уявлень як таких, що приводять до певного звукового образу, заради якого формується й використовується весь технічний арсенал.

«Кажуть, що техніку визначає зміст, але я стверджую і зворотне: зміст визначається рівнем технічної оснащеності»³⁶ - зазначає В.Івко. Насправді, уявімо собі яку-небудь просту п'єсу у виконанні, наприклад, музикантів трьох поколінь: учня музичної школи, студента музичного коледжу чи консерваторії і справжнього майстра музичного мистецтва. Для прикладу, велику кількість творів педагогічного репертуару записав всесвітньовідомий скрипаль Ісаак Перельман. У руках видатних музикантів твір, звичайно, стає шедевром. В.Івко пояснює це тим, що окрім моторики, як одного з базових елементів техніки, існують поняття артикуляційної, агогічної, ритмічної, динамічної, штрихової видів технік. Якщо вести мову про артикуляцію, то слід чітко розуміти як саме повинна вимовлятися певна мелодія, яким чином слід передати тонкощі інтонаційного процесу. Без апікатурної дисципліни це неможливо, оскільки у більшості випадків вона визначає вірну інтонацію, а музика, перш за все, є мистецтвом інтонованого смислу³⁷.

Без урахування перелічених технічних елементів, виникає ряд поширених проблем, що виникають у підготовці музикантів-виконавців — перегравання рук, біль і розтягнення зв'язок тощо. Причину скованості виконавського апарату В.Івко пов'язує з музичним часом, затисненням не рук, а мозку (мислення). Він стверджує, що «слух формує рухи», тому при появі необхідного

http://www.prokofiev-academy.ru/images/pdf/musart_10-2010.pdf

³⁵ Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства / Я. И. Мильштейн. — М. : Сов. композитор, 1983.

³⁶ Івко В. Н. Лекции по теории обучения на струнно-щипковых инструментах: Рукопись. Донецк : Библиотека ДГМА имени С. С. Прокофьева, 2006.

³⁷ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. - Л. : Музыка, 1971.

слухового проекту (моделі), руки самі виконують точні, чіткі рухи та являють собою досконалий виконавський апарат з індивідуальними фізичними особливостями, властивими кожному музиканту. Пригадайте посилання Г.Нейгауза на вислів геніального Мікеланджело: «La man che ubedisce all'intelletto (Рука, що підвладна інтелекту)»³⁸. Окрім того, кожне заняття необхідно забарвлювати емоційно, на кожному уроці! проектувати концертний виступ, як кінцеву мету навчання музиканта, готуватися до сцени психологічно. Емоційний стан, що викликається музикою, має закріплюватися в процесі репетиційної підготовки і згодом відтворюватися на сцені. Концертне натхнення потрібно тренувати на заняттях, очікування його появи на сцені є примарним і хитким. «Натхнення народжується лише з праці і під час праці»³⁹, писав П.Чайковський. Потрібно також намагатися досягати цілісного слухового обхвату музичного твору за формулою *бачу – чую – граю*. У розвитку здатності до технічно досконалої гри, важливо враховувати наступні рекомендації В.Івка:

— швидкісна (віртуозна) гра залежить від швидкості слухової проєкції (віртуозом стає той, хто вміє чути твір у швидкому темпі);

— при виникненні певних вад, не можна концентрувати увагу лише на сфері руху, потрібно пам'ятати, що це явище є допоміжним, інакше в подальшому вся увага переключиться на рухи і з поверненням до осмислення логіки драматургічного процесу можуть виникати проблеми⁴⁰.

Подолання технічних складностей, пов'язаних з моторикою в музиці віртуозного характеру, вимагає від виконавця вміння уявити проблемну ланку в потрібному темпі з відчуттям енергетичної насиченості її елементів; «можуть виникати рухові засмічення; на них, у даному випадку, не варто звертати особливої уваги, але потрібно старатися грати більш тонко, виразно і, якщо можливо, знизити темп»⁴⁰.

У світлі визнання першочерговості слухових настанов, важливим у вивченні та виконанні віртуозного репертуару є вміння учня встановити помилку та проаналізувати необхідний фрагмент тексту. Першим способом вирішення технічної задачі є програвання цього фрагменту в дуже повільному темпі. Таким чином, ламаються стереотипні, автоматично вивчені рухи, зникає відчуття, що все виконується «саме по собі», вимикається «автопілотність», відбувається детальне інтонаційне осмислення складної ланки, яка в майбутньому перестане бути проблемною.

³⁸ Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры.— М. : Музыка, 1988.

³⁹ Чайковский П.И. О композиторском мастерстве — М. : Музгиз, 1952. — 153 с. — С.142

⁴⁰ Ивко В. Н. Лекции по теории обучения на струнно-щипковых инструментах: Рукопись . — Донецк : Библиотека ДГМА имени С. С. Прокофьева, 2006. — 34 с.

⁴⁰ Щапов А. П. Некоторые вопросы фортепианной техники / А. П. Щапов. — М. : Музыка, 1968. — 247 с. - С.152

Надзвичайно важливо навчити (привчити) учня вміти грати музичний твір з будь-якого місця, особливо з незручного. Сутність такого методу полягає в тому, що в слуховій проекції відсутній саме затребуваний нотний ланцюжок, а в контексті гри він відтворюється автоматично. Необхідно відшукати корінь складності в слуховій сфері, яка є основою звуковидобування.

Корисним елементом у роботі над технічними складностями є *спів з диригуванням*. Диригування відіграє роль джерела осмислення відчуттів музичного інтонаційно-часового простору. При використанні методу орієнтації на слух можливе досягнення швидкого результату, незважаючи на кількість занять.

Дієвим засобом досягнення досконалості у вивченні технічно-складних фрагментів є їх транспортування в іншу тональність, з застосуванням інших аплікатурних варіантів. Такий прийом є нелегким, але з його застосуванням відбувається руйнація звичних елементів руху і націленість на слухову координацію. При грі на струнних інструментах доцільно використовувати дубльований штрих (репетиції), оскільки подвоєння кожної ноти вимагає вдвічі більше слухового контролю. Окрім того, після програвання у такий спосіб, темп виконуваного відрізка, начебто зростає вдвічі (при вивченні дубльштрихом темп не повинен уповільнюватись). Корисною є гра складних фрагментів із застосуванням пунктирного ритму. Вся робота над розвитком техніки має відбуватися усвідомлено, тому завданням вчителя є пояснення учневі доцільності використання тих чи інших прийомів, з прогнозуванням очікуваних позитивних результатів на концертних майданчиках.

Завдання і запитання до Теми III

1. Назвіть основні принципи розвитку техніки музиканта-інструменталіста.
2. Що первинне: техніка чи музикальність?
3. Роль аплікатури у технічному зростанні учня.
4. Назвіть розробників інструментальних шкіл.
5. Методи роботи над гамами, вправами та етюдами.
6. Види інструментальної техніки.
7. Що таке художня техніка музиканта-інструменталіста?

Джерела інформації:

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. — М.: Музыка, 1971.
2. Алексеев І. Викладання гри на баяні. К.: Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літератури, 1957.

3. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. — М. : Музыка, 1965.
4. Бреславський Я. Розвиток виконавської техніки гітариста. Електронний ресурс. Режим доступу до інформації:
<http://conservatory.lviv.ua/nauka/dysertatsiji-zahyscheni-vakademiji/attachment/breslavskyj-ya-rozvytok-vykonavskoї-tehnikyhitarysta/>
5. Власов Є. Деякі проблеми виховання техніки на фортепіано /Електронний ресурс. Режим доступу до інформації:
http://www.nbu.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Vpu/Myst/2008_12_13/statti/Vlasov.pdf
6. Давидов М.А. Школа виконавської майстерності баяніста. – К., 1998.
7. Ивко В.Н. Лекции по теории обучения на струнно-щипковых инструментах. — Донецк : Библиотека ДГМА имени С.С.Прокофьева, 2006. — 34 с.
8. Карпов Л. Лео Брауэр и его гитара // Мир гитары. – Спб., 2002.
9. Коган Г.М. Работа пианиста. – М.: Музыка, 1969.
10. Коган Г.М. У врат мастерства. — М.: Музыка, 1969.
11. Липс Ф. Искусство игры на баяне. — М. : Музыка, 1985.
12. Мильштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства. — М.: Сов. композитор, 1983.
13. Михайленко Н.П. Методология исполнительского мастерства гитариста. – Киев-Ровно : Книга, 2009.
14. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. — М.: Музыка, 1988.
15. Савшинский С.И. Пианист и его работа. – Л., 1961.
16. Щапов А.П. Некоторые вопросы фортепианной техники. М. : Музыка, 1968.

Теми для індивідуальних науково-дослідних завдань та рефератів:

1. Українська інструментальна школа: портрети педагогів.
2. Розвиток технічних навичок учнів на початковому етапі навчання.
3. Розвиток технічних навичок учнів у середніх класах.
4. Робота над інструктивним матеріалом з учнями старших класів.
5. Портрети видатних виконавців

Обов'язково для перегляду:

Ю.Кот <https://www.youtube.com/watch?v=KKol-dlrez>

В.Горностаєва <https://www.youtube.com/watch?v=XWrMfQEoQk4>

Г.Грузман <https://www.youtube.com/watch?v=aOZiSjfW0QA>

М.Венгеров <https://www.youtube.com/watch?v=NbsZZ09HtRY>

В.СЬОМІН <https://www.youtube.com/watch?v=ojjkpTh5liM>
<https://www.youtube.com/watch?v=zTkLyIt53vE>
<https://www.youtube.com/watch?v=iB00JrvHrXU>

IV. Теоретико-практичні основи художнього виконання на музичному інструменті



4.1. Художній образ музичного твору

4.2. Виконавське інтонування. Інтерпретація твору мистецтва

4.3. Робота над звуком. Тембрально-динамічний слух - найважливіший засіб вирішення звукових завдань. Мелодичний слух. Технічні прийоми роботи над звуком. Взаємозв'язок музичного і технічного розвитку учня

4.4. Розвиток вміння вербалізації художнього змісту музичних творів

4.5. До питання розвитку художнього мислення учнів



4.1. Художній образ музичного твору



Вслуховування в музичну мову твору - це процес пошуку сенсу художньої оповіді, розкриття його естетичної цінності.

А.Алексєєв

Проблема відображення дійсності в музичному мистецтві досить глибоко розроблена у філософській, естетичній і мистецтвознавчій літературі: Г.Єрмаш, А.Зись, М.Каган, Б.Мейлах, В.Розумний, В.Скатерщиков, П.Якобсон та інші. Усвідомити пережите як художнє явище - значить встановити причину, джерело зовнішнього художньо-естетичного впливу і визначити його сутність. Пізнання суті будь-якого явища відбувається за допомогою мови, в тому числі музичної.

Кожне мистецтво має свої матеріальні властивості (колір, обсяг, рух, звуки), але носіями художньо-образного змісту мовленнєві засоби мистецтва стають лише в результаті їх творчої обробки. Художньо-образний зміст мистецтва є відображенням дійсності в об'єктивно-суб'єктивному розумінні. Зокрема, розглядаючи сприйняття музики як процес співтворчості, можна сказати, що виконавець не просто споглядає музичну тканину, але і передбачає логіку музичного розвитку.

В художньому образі музичного твору відбувається індивідуально неповторне поєднання емоцій та почуттів. Досліджуючи психологічні особливості музичного сприйняття, Б.Теплов відзначав, що сприйняття музики відбувається через емоції. Художньо-творча свідомість здатна, з одного боку, відчувати повноту почуттів, а з іншого - чітко розмежовувати кожну емоцію; пізнання ж творчої особистості тісно пов'язане з осмисленням і узагальненням емоцій. Продовжуючи свою думку, Б.Теплов підкреслював, що музика є емоційним пізнанням, яке є можливим лише в результаті особливого типу мислення, пов'язаного зі здатністю людини «оперувати» емоціями. Чим вище ступінь осмислення і узагальнення особистих емоцій художника, тим більше його творіння набувають загальнолюдських цінностей. У книзі «Методика навчання грі на фортепіано» А.Алексєєв писав: «Правдиве відтворення художнього образу передбачає не тільки вірність авторського тексту, а й емоційну насиченість виконання. Гра млява, не зігріта теплотою справжнього почуття не захоплює слухача». Тому, необхідно, щоб виконавець не лише ретельно вивчив твір, а й внутрішньо «пережив» його, глибоко зріднився з ним і відчув його красу.

Найважливішим завданням виконавця є виявлення найістотніших рис художнього образу. Вони мають бути розкриті рельєфно, випукло, загострено,

у природній, художньо переконливій формі, щоб слухачеві не здаватися нав'язливими.

Музика є видом мистецтва, образними засобами якого служать осмислені, індивідуально оформлені і художньо цінні комплекси звуків. Звуки в музиці утворюють сполучення, які набувають для слухачів певного сенсу, несуть той чи інший зміст.

Визначення та розкриття художнього образу музичного твору формується в процесі роботи над ним. В свою чергу, робота над художнім образом, починається вже з перших кроків навчання музичному мистецтву, з першого підходу майбутнього музиканта до обраного ним інструменту. Для того, щоб початківець отримав належне художньо-естетичне виховання, вчитель музики має бути найбільш зацікавленою в цьому особою, бути цілеспрямованим і відданим своїй професії. Робота над художнім образом передбачає точне відтворення авторського задуму в поєднанні з образно-емоційними переживаннями виконавця, рівень яких залежить від рівня його емоційної і художньої культури.

Знову постає питання, що важливіше у вихованні музиканта: його технічність чи художність? Г.Нейгауз у своїй книзі «Про мистецтво фортепіанної гри» згадує знаменитого піаніста Л.Годовського, який вважався «чарівником техніки» - саме так писали про нього у світових музично-критичних виданнях. Велика кількість молодих піаністів світу прагнули потрапити до нього в клас з надією отримати рецепт досягнення блискучої віртуозної техніки. Згодом вони дізнавалися, що на заняттях Л.Годовський нічого не говорив про техніку, всі його зауваження спрямовувались на музику, виправлення музичних недоліків виконання, досягнення музичної логіки, точності слуху, ясності, пластики, найточнішого дотримання авторського тексту і розлогого його тлумачення. Найбільше він цінував у своєму класі музикантів-художників, з явною іронією ставився до тих, у кого швидкість роботи пальців випереджала швидкість роботи мозку. Зі слів Г.Нейгауза, Л.Годовський під час уроку був не стільки викладачем гри на фортепіано, скільки вчителем музики - справжнім художником, музикантом і піаністом.

Про те, наскільки переконливо музиканту вдалося розкрити художній зміст твору, свідчить його виконання. Не варто забувати про вік виконавця і його індивідуальні здібності. Всім відомо, що, чим талановитіший музикант, тим кращою і досконалішою буде його гра. Виникає запитання: чи може дитина дати, припустимо, такі ж результати гри на інструменті, як дорослий музикант? Відповісти на це питання і легко, і важко. Звичайно, маленька дитина може розкрити художній зміст твору, доступний для свого віку. Однак бувають випадки, коли особливо обдарований учень виконує твори високого ступеня

складності, по суті призначені для дорослих. Природно, спірним є питання правильності відтворення художнього змісту. Викладачеві слід приділяти багато часу інтелектуальному розвитку учня, так як низький рівень естетичного виховання може згубно позначитися на його творчому майбутньому.

У згаданій вище роботі Г.Нейгауз зазначає: «Вся робота, що протікає у мене в класі, це посильна робота над музикою і її втіленням у фортепіанній грі, іншими словами – над «художнім образом» і фортепіанною технікою. Не правий той педагог, який задовольняється розповідями про «образи», «настрої», «ідеї», «поезію» і не домагається конкретного, матеріального втілення своїх висловлювань в звуці, фразі, нюансуванні, удосконаленні фортепіанної техніки. Також не правий той педагог, який працює лише над фортепіанною «технікою», а про музику, її сенс та її закономірності має лише туманне уявлення»⁴¹.

4.2. Виконавське інтонування. Інтерпретація твору мистецтва

Термін *інтонування* в більшості випадків застосовується у галузі вокальної, хорової музики і означає звуковисотну точність відтворення звуку. У навчанні гри на струнно-смичкових та деяких нетемперованих духових інструментах цей термін також використовується у вказаному значенні.

Що ж таке інструментальне інтонування?

Етимологія даного слова відносить нас до розуміння його як «промовляти, декламувати з інтонацією». Практично це спрямовує нас до виразного читання. Оскільки музика – це особлива мова з наявністю усіх необхідних для мови компонентів, виконання музичного твору має бути інтонаційно виразним, з умілою демонстрацією інтонаційних вершин у кожному мотиві (*слові*) та фразі.

Музика відображає дійсність через звукову інтонацію. Узагальнюючи величезну кількість особистісних та соціальних ситуацій, музична інтонація є результатом специфічного емоційного пізнання.



Музика поєднує моральну, емоційну та естетичну сфери людини. Музика є мовою почуттів. Мелодія передає найтонші переживання, недосяжні слову. Музика починається там, де закінчується слово.

В.Сухомлинський

**Музика – мистецтво інтонованого
смыслу.**

Б.Асаф'єв

⁴¹ Переклад автора.

Дивовижна здатність інтонації перетворювати тривалість ноти. Так, наказова здатна шістнадцяту розплавити до тридцять другої, покірна - охолодити до восьмої.

Н.Перельман

Своєрідною «точкою відліку» аналізу проблеми пізнання музичного смислу можна вважати теорію, де музика визначається однією з форм «образно-звукового відображення дійсності», «образно - пізнавальною діяльністю свідомості». Розглядаючи інтонацію як невербальний (музичний) репрезентант смислу, дослідники звертаються до її мелодико-мовної природи, наголошуючи, що мелодія будується як послідовність звуків, лінія, організована інтонаційно і конструктивно. Інтонаційно - означає осмислено. Інтонації та інтонаційний профіль мелодії - це і є її смисл. Аналіз процесу становлення художнього смислу, де музична інтонація тлумачиться як «дещо живе..., протиставлене всьому механічному, інертному», показує, що інтонація - це подолання інерції у будь - якому аспекті музичної тканини, або у процесі виконання. Такий підхід до розуміння інтонаційного процесу спирається на положення теорії інформації, згідно з якою будь-яке подолання інерції є певною новизною. Подібне обґрунтування перетворюючої природи інтонаційного процесу набуває методологічного значення для музично- виконавської практики.



Безінтонаційна гра схожа на старовинну дерев'яну рахівницю, де звуки просто перераховуються.

Додатковий матеріал⁴²:

Вирізняючись певною багатогранністю, терміни «інтонація» та «інтонування» у музично-виконавській практиці характеризуються різноманітністю тлумачення. Найважливішою умовою виконання музичного твору вважається розуміння та співпереживання його інтонаційного смислу. Відповідно до цього інтонування розуміється як «осмислено-виразна, спрямована на слухачське сприймання реалізація музики». За поняттям інтонації у сфері виконавства закріпилося значення носія художнього смислу, що пов'язане з процесом звукової об'єктивації музичного образу - виконавської інтерпретації.

⁴² Щербініна О. Пізнання музичного смислу як проблема фортепіанної педагогіки. / Електронний ресурс. Режим доступу до інформації: file:///C:/Users/Lenovo/Downloads/Npd_2013_4_14.pdf

У широкому розумінні «інтерпретація» означає роз'яснення, тлумачення і розглядається як фундаментальна операція мислення, спосіб надання смислу певним виявам духовної діяльності людини, що об'єктивуються в знаковій або чуттєво-наочній формі. Більшість дослідників зазначає, що найважливішим аспектом музично-виконавської інтерпретації є проникнення в інтонаційнообразний світ композитора, а процес передачі художньої інформації потребує залучення до співпереживання. Розуміння інтонаційної ідеї, становлення концептуальних уявлень про художній смисл музики та відображення його засобами інтонаційної системи пов'язане «із зануренням в інтонаційну суб'єктивність твору, що дозволяє проникнути в його внутрішній фабульний світ»⁴³.

Будучи взаємозумовленими сферами художньої діяльності, композиторська і виконавська творчість по-різному здійснюють процес об'єктивації художньої ідеї. Композиторський акт творення спрямований від авторської ідеї до її матеріального втілення - нотного тексту музичного твору. Творчий процес виконавця починається зі сприймання, декодування та осягнення авторського тексту, а закінчується втіленням ідеї твору у виконанні, де засобами виконавського інтонування відтворюється його смисл. Нерозривність діяльності композитора і виконавця забезпечує спрямованість їх творчого процесу на спільний об'єкт, функцію якого здійснює музичний твір. Розкриваючи сутність композиторського задуму як результат вторинного творчого акту, народжується виконавська інтонація. Долаючи шлях, зворотний композиторському, виконавець має відродити не лише звуковий образ, але й процес його формування. Емоційно-сміслова реалізація звукових комплексів, динаміка становлення, агогічні та колористичні аспекти, переміщення акцентів, виділення певного голосу є сумою факторів, які потребують творчого осмислення і виявляються лише у процесі інтонування⁴⁴.

Аналогічно тому, як впізнають типову мовленнєву інтонацію, сприймають смисл слів не лише за значенням, а й за інтонуванням, *виконавець у процесі роботи над музичними творами навчається розрізняти характерні інтонації того чи іншого композитора*. Виділяючи смислові аспекти, що резонують його духовному світу, виконавець розкриває художню ідею твору відповідними виконавськими засобами. Основою виконавської творчості, спрямованої на змістовне наповнення твору, вважається «переінтонування», яке розглядається як спосіб відтворення інтонації композитора. У процесі переінтонування

⁴³ Медушевский В. Интонационная форма музыки : исследование [Текст] / В. Медушевский. - М. : Композитор, 1993. - 262 с.

⁴⁴ Щербініна О. Пізнання музичного смислу як проблема фортепіанної педагогіки /Електронний ресурс – Режим доступу до інформації: file:///C:/Users/Lenovo/Downloads/Npd_2013_4_14.pdf

здійснюється звукова об'єктивація та «відродження» виражального потенціалу композиторської інтонації.

Згідно із законами звукової організації музики, інтонація може інформувати як про емоційний стан, так і про властивості явищ навколишнього світу. Здатність музики до безпосереднього вираження емоційних переживань, відображення психічних станів людини через особливим чином організовану інтонацію доводить, що «інтонація в музиці є найважливішим, основним засобом художнього відображення дійсності»⁴⁵.

Інтонація фіксує в собі узагальнений зміст тривалого соціального, культурного та художнього досвіду. У процесі розвитку музичного мистецтва сформувались окремі комплекси, що складають основу матеріалу цього напрямку. Певні звукові інтонації закріпилися в музичному мисленні як носії відповідного художнього смислу. Вирізняючись багатозначністю, широкими виражальними можливостями, окремо взята інтонація містить численну кількість *смислів*, які набувають найбільшої конкретики та своєрідності в стилевому, жанровому, емоційно-образному контексті. Інтонаційне втілення музичного смислу ґрунтується на системі структурно-функціональних норм, що склалися у певну епоху. Творчий процес передбачає вибір елементів, необхідних для створення або відтворення окремого музичного твору, індивідуальну їх організацію або винайдення нових.

У специфічній формі віддзеркалюючи навколишній світ, музичний твір стає також і засобом його осягнення. У процесі діалогу між твором і особистістю виявляються різні аспекти художньої ідеї роботи. Діалогічна природа музичного мистецтва включає реалізацію комунікативно-художніх властивостей музичної інтонації. У виконавській діяльності це пов'язано з відбором відповідних засобів та прийомів інтонування, спрямованих на забезпечення потреби виконавця донести своє розуміння музичного смислу, викликати емоційний відгук та досягти духовного резонансу зі слухачем.

Як специфічна форма вираження смислів особливої якості, музичне мистецтво потребує певного рівня інтелектуального розвитку суб'єкта музичного сприймання. У процесі роботи над інтерпретацією музичного твору інтелектуальні операції здійснюються на основі розгалуженої системи теоретичних і практичних знань та умінь, спираються на широку ерудицію в різних галузях теорії, історії, естетики музики, зумовлюючи об'єктивну правильність побудови виконавського образу.

Усвідомлення визначальної ролі інтонації в інтерпретаційних процесах актуалізує проблему виховання слухової активності музиканта. Вирізняючись

⁴⁵ Сухомлинский В. А. Сердце отдаю детям. Рождение гражданина. Письма к сыну [Текст]. - Изд. 2-е. - К. : Радянська школа, 1987.

складною структурою, музичний слух виконавця спрямовується на сприймання різних аспектів музичної інтонації - звуковисотність, ритміку, динаміку, тембр тощо. Відповідно до цього становлення музично-слухових якостей музиканта передбачає цілеспрямоване формування мелодичного, гармонійного, тембрально-динамічного слуху. Специфіка фортепіано як багатоголосного інструмента відкриває унікальні можливості для розвитку поліфонічного слуху та навичок слухової диференціації.

Процес втілення музично-інтонаційного смислу безпосередньо поєднаний з вибором способів та характеру рухів рук виконавця. Взаємозв'язок інтонаційно-слухових уявлень з відповідними виконавськими прийомами відбився у поняттях «мова рухів», «мова руки» (за Б. Асаф'євим). Формування стійких зв'язків між слуховими та руховими уявленнями розвиває ігровий апарат музиканта, перетворюючи його руки на орган мовлення. З рухів ліпиться образ, «найвищі духовні абстракції музики не втрачають зв'язку з тілесністю: муки думки обертаються муками тіла». Втілюючи неповторний художній зміст, кожен музичний твір, потребує певних виражальних засобів, збагачує арсенал інтонаційно-виражальної техніки музиканта.

Специфіка мистецької діяльності зумовлює творчий характер виконавського інтонування. Важливим чинником творчої активності музиканта є зміст виконавського репертуару, що має забезпечувати матеріал для аналітичного та художнього розвитку виконавця. Унікальні властивості музичних інструментів відкривають перед музикантом широкі можливості для збагачення виконавського досвіду, а опанування різноманітним музичним матеріалом сприяє формуванню навичок пізнання смислу музичних явищ.

Аналіз сутності музичної інтонації доводить, що, виступаючи носієм художньої інформації, емоційного заряду, душевного руху, інтонація є *головним провідником музичної думки*. Емоційна реакція на інтонацію, проникнення в її смислову сутність є вихідним пунктом процесу музичного мислення, що є головною складовою пізнавальних процесів. Розуміння інтонації як змістовного елемента інформаційного процесу, способу виявлення емоційно-смислового змісту в звуках, усвідомлення музики як «живого» мистецтва, що потребує активного пізнання музичних явищ крізь призму інтонаційного феномену, забезпечує цілісне, осмислене осягнення змісту музичних творів.

Інтерпретація творів мистецтва

Підготовка учнів до сприйняття й розуміння мистецтва має враховувати необхідність формування у них навичок здійснення аналізу та інтерпретації художніх творів⁴⁶.

Музичну інтерпретацію називають «музично-виконавською герменевтикою», що проходить свій шлях від технологічної підготовки до художнього становлення музиканта, його творчої самореалізації й розкриття сутнісних індивідуальних особливостей та примноження духовного потенціалу⁴⁷. За Н.Корихаловою, інтерпретація у вузькому розумінні – це виконавське трактування, що є результатом творчої діяльності виконавця й містить у собі бачення, прочитання і тлумачення твору, а в широкому – це безпосереднє сприйняття твору мистецт⁴⁸. Художньо-педагогічна інтерпретація музичного твору, на думку О.Ляшенко, є комплексом *музикознавчої, виконавської, художньо-образної, вербально-змістовної, візуально-асоціативної, інтегральної та акторської* інтерпрета⁴⁹. З позиції Б.Критського, інтерпретація у всьому різноманітті її типів розглядається як дидактична категорія, як ідеальне утворення в свідомості інтерпретатора, що має вигляд розуміння предмету інтерпретації з подальшою реалізацією в процесі виконання⁵¹. Таким чином, інтерпретування творів мистецтва як специфічна форма мистецької діяльності особистості сприяє розкриттю змісту музичних творів через осягнення авторського задуму й втілення особистісних смислів, відчуттів, світосприйняття та світоусвідомлення.

Розуміння тут постає в якості основи, випереджувального процесу, що відбувається шляхом зближення з суб'єктивним світом автора, змістом художнього твору, який інтерпретатор може осягнути за допомогою уяви й мислення. Інтерпретація є процесом *переселення всередину твору*, віддання себе під його владу, відмови від поверхових ефектів самодемонстрування.

В герменевтиці виокремлюються стилістичний, граматичний, психологічний, логічний та інші типи інтерпретації, що конституують її також як інтелектуальний процес, в основі якого лежить комплекс знань інтерпретатора-професіонала. Втілення останнім своїх особистих суджень, за

⁴⁶ Грінченко Т.Д. Теорія і практика формування мистецького досвіду майбутнього вчителя музики.

Електронний ресурс. Режим доступу до інформації: https://library.vspu.net/jspui/bitstream/123456789/3895/1/grinchenko_monograf.pdf

⁴⁷ Корженевський А.Й. До питання про специфіку мислення музиканта-виконавця. К.:Музична Україна, 1981.

⁴⁸ Корихалова Н. Інтерпретація музики., Л.: Музыка, 1979.

⁴⁹ Ляшенко О. Художньо-педагогічна інтерпретація музичних творів //Мистецтво та освіта. – 1998. - №4. ⁵¹

Критский Б. Д. Теория и практика подготовки учителя музыки (Образовательный метатекст и проблемы его педагогической интерпретации) : дис. ... д-ра пед. наук : спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания». Москва, 2001.

Г.Гадамером, «власного горизонту інтерпретатора»⁵⁰, є необхідною умовою успішності інтерпретації, глибокого розуміння художніх образів, форм, ідей твору, осягнення духовного світу автора.

Практичне втілення методів герменевтичного спілкування з мистецтвом полягає в ознайомленні суб'єкта з герменевтикою як мистецтвом інтерпретації, способом незалежного міркування, за Г.Гадамером, «теорією мистецтва розуміння», з видами герменевтичної інтерпретації.

Німецький філософ Ф.Аст називав інтерпретацію духовним прозрінням, баченням за текстом духовного багатства, що нам передав художник. Об'єктом розуміння для Аста був автор художнього твору. Серед видів інтерпретацій він виокремлював ті, в яких: 1) історичне розуміння спрямоване на зміст; 2) граматичне – на форму і мовлення; 3) духовне – на дух творця і його епохи⁵³. На думку Ф.Шлейєрмахера, головним завданням герменевтики є досягнення розуміння чужої індивідуальності та його втілення у власному вираженні. Ф.Шлейєрмахер розрізнявав у герменевтичній інтерпретації два моменти: розуміння мовлення а) як факту мови, б) як факту думки. Перший момент є сферою граматичної інтерпретації. Другий – психологічної. Єдність граматичної і психологічної інтерпретацій, з тексту з історичними і культурними факторами, що зумовили його появу, визнавав розуміння вихідним поняттям ставлення людини до життя⁵¹.

Це положення стало підґрунтям герменевтичної концепції В.Дільтая, який вважав розуміння специфічним методом реконструкції духовного світу особистості: «якщо цей світ належить одній із попередніх епох, то розуміння переносить його у теперішній час»⁵². Розуміння духовного світу людини відбувається через тлумачення його думок. Особливо повно розкривається екзистенція (*існування*) особистості, якщо вона виражена в творі мистецтва. Устремління творця пояснюються через інтерпретацію його творів. Герменевтика дозволяє зрозуміти внутрішній світ автора, його життєвий досвід. В її основі, на думку філософа, лежить уява, перевтілення та інтуїція.

В узагальненому вигляді інструменти, техніку, операції розтлумачення художнього тексту, взяті із досвіду герменевтики, надає Ю.Борев, серед яких найбільш важливими є:

1. *Включення «третього елемента» в процес розуміння*: перший елемент – «Я» (особистість реципієнта); другий елемент – авторський текст; третій

⁵⁰ Г.Гадамер Г. Истина и метод: основы философской герменевтики. / Ганс Георг Гадамер; [Електронний ресурс] – Режим доступу до інформації: [www. filosof.historic.ru](http://www.filosof.historic.ru) ⁵³ Борев Ю.Б. Эстетика. / Ю.Б. Борев; 4-е изд., доп.- М.: Политиздат, 1988.

⁵¹ Шлейєрмахер Ф. Речи о религии к образованным людям ее презирающим. / Ф.Шлейєрмахер; М.-К.: «РЕГbook-USA», 1994.

⁵² Борев Ю.Б. Эстетика., 4-е изд., доп.- М.: Политиздат, 1988.– С.436

елемент – це а) соціальна дійсність, що породила текст (соціологічний аналіз; б) аналогічні художні тексти (порівняльний аналіз); в) інші фактори культури (історико-культурний аналіз); г) особистість автора (біографічний аналіз). *Важливим інтерпретаційним прийомом, що розкриває смисл і значення художнього тексту є співставлення його з реальністю, що його породила та з сучасною для інтерпретатора дійсністю.* Останнє актуалізує текст.

2. «Вживання», співпереживання, проникнення в художню логіку тексту, «особисте переломлювання» тексту.

3. Осягнення художнього змісту, що відбувається у формі *ідентифікації* (інтерпретатор співставляє художні образи зі своєю особистістю і своїм власним життєво-естетичним досвідом).

4. «Примірювання» художнього змісту на свою особистість, «перенесення», співставлення з собою, розуміння іншого через своє «я».

5. *Розшифрування кожної семантичної одиниці тексту*, сприйняття її в контексті всього художнього мовлення та в загальному контексті культури, оскільки лише в рамках цілого розглядається значення кожного її смислоутворюючого елемента.

6. Розширення духовного горизонту сприймаючого та контекстного сприйняття художнього твору (*дійсність, культура, особистий досвід*).

7. *Уява* як один із необхідних елементів методології герменевтики, що використовує особистий досвід інтерпретатора⁵³.

За допомогою цих та інших операцій герменевтична інтерпретація створює можливості для нарощування художнього смислу шляхом творчого *домислювання*, яке спирається на програму, закладену в творі. За законами герменевтики процес розуміння художнього тексту обов'язково включає в себе осягнення та застосування в процесі інтерпретації правил і норм художньої мови, на якій викладено текст, виявлення індивідуальності автора, властивостей його стилю і способу мислення.

Ці та інші операції дозволяють герменевтичній інтерпретації створювати можливості для нарощування художнього смислу шляхом творчого *домислювання*, яке спирається на програму, закладену в творі.

Розуміння твору мистецтва відбувається за умови розуміння його мови, її законів і символічних знаків. Саме тому становлення особистості, що планує пов'язати своє життя з мистецтвом має відбуватися через досконале вивчення взаємодії кольору і світла, колориту і тону, які визначають мову живопису; поетично осмислених, організованих у часі і просторі рухів і позицій людського тіла – як мови хореографічного мистецтва; пропорції, ритміки

⁵³ Борев Ю.Б. Эстетика. / Ю.Б. Борев; 4-е изд., доп.- М.: Политиздат, 1988.– С.439-441.

об'ємних мас, як мови архітектури, тощо. Окрім того, варто навчатися розрізняти твори мистецтва за ступенем їх якості, цілісності і художності, переконливості, з якою автору вдається умовними засобами передати присутність у творі живого світу, виникнення простору і руху.



Я закликаю до того, щоб по можливості прямолінійно, щоб, не збиваючись зі шляху і не дуже затримуючись на його етапах, прагнути до мети, а мета ця - художнє виконання художньої музичної літератури, відродження до життя звуку з німого нотного запису .

Робота над художнім образом починається з перших же кроків вивчення музики та музичного інструменту.

Г.Нейгауз

4.3. Робота над звуком. Тембрально-динамічний слух - найважливіший засіб вирішення звукових завдань. Мелодичний слух. Технічні прийоми роботи над звуком. Взаємозв'язок музичного і технічного розвитку учня

Робота над звуком

З самого початку навчання необхідно виховувати учнів не просто як інструменталістів, а як музикантів-інструменталістів. Спів пісень, підбір по слуху, гра в ансамблі з педагогом, ритмічні вправи, музичні загадки – весь музично-педагогічний процес має бути спрямованим на виховання музиканта в класі спеціального інструменту.

Музика - це перш за все мистецтво звуку. Вона не дає видимих образів, не говорить словами і поняттями, вона говорить тільки звуками, але говорить так ясно і зрозуміло, як слова, поняття і зорові образи. Її структура також закономірна, як структура художньої словесної мови, як композиція картини, архітектурної побудови.

Справжня краса звуку – це завжди *краса змістовна*, тому що вона виражає сутність художнього образу. Г.Нейгауз, як і багато інших видатних педагогів, вважав, що 3/4 роботи в класі з учнем - це перш за все робота над звуком.

В комплексному музично-виконавському розвитку учня головне місце належить вихованню його слухових здібностей - фундаменту музичного мислення. Цей процес здійснюється на основі досвіду слухання музики і

ретельної роботи по вихованню слуху учня. Уміння слухати і чути своє виконання, своєчасно коригувати художньо-звукову і технічну сторони гри - здатність, яка вимагає розвитку з перших же кроків навчання. Якщо в учня буде виховане «слухове» розуміння, конкретне уявлення і втілення того чи іншого музичного образу, то й технічні проблеми будуть вирішуватися значно простіше.

Розвиток слухового сприйняття у дітей, що навчаються грі на різних музичних інструментах – відбувається по-різному, в залежності від темперованості чи нетемперованості інструменту. Уже на перших уроках навчання гри на духових чи струнних інструментах складність процесу звуковидобування стимулює в учнях активне слухове настроювання на чисте і виразне інтонування мелодії. Початківець піаніст знаходиться в більш вигідному становищі – готові звуки інструменту не вимагають при відтворенні мелодії великої кількості слухових зусиль.

Однак, ця удавана легкість звуковидобування поєднується зі своїми специфічними труднощами акустичного і слухового порядку. Замість протяжного звуку, припустимо, кларнета або скрипки, звук фортепіано швидко згасає, чим ускладнюється цілісне, безперервне виконання мелодії.

Окрім того, подолання природи ударності фортепіанного звуку вимагає посилення слухової уваги в напрямку *вокалізації* звучання інструменту. Незважаючи на всі складнощі, піаністи мають щасливу можливість висловлювати на своєму інструменті почуття, переживання, відтворювати художні образи, змальовувати картини природи, життєві події, адже фортепіано володіє дивовижно різноманітними звуковими можливостями, великою палітрою яскравих звукових фарб. Саме тому, перед вчителем відкривається велике «поле» для творчої роботи над звуком та прийомами звуковидобування.



Нехай акустики анатомують звук і підраховують кількість коливань. Для музиканта звук – предмет творчості, утворення, що має смак, колір, об'єм, красу або потворство, силу, вагу, довжину і все, чим тільки здатний наділити його музикант, який має фантазією.

Зауважте: музикант, не вбачаючи в цьому нічого смішного, говорить про звук, як про фрукт - соковитий, м'який, ніжний; як про щось зримає - світлий, тьмянний, сонячний, бляклий, білий; як про предмет, що має об'єм, вагу і довжину - круглий, плаский, глибокий, дрібний, важкий, легкий, довгий, короткий. Звуку

приписують навіть моральні категорії - благородний. Яка безліч прикметників!

Іноді гарний звук буває так само недоречний в музиці, як був би недоречний красень-чоловік без гриму в ролі Квазімодо.

Н.Перельман

Існують способи роботи над звуком, які музикант обов'язково повинен знати і застосовувати в роботі.

Будь-яке явище в нашому світі має початок і кінець, це, безумовно, стосується і музичного звуку. Звичайні динамічні позначення від двох «рр», зрідка трьох «ррр» або чотирьох «рррр» до *f*, *ff*, рідше *fff*, ще рідше *ffff*, абсолютно не відповідають тій реальній динамічній шкалі, яку може відтворити, наприклад, фортепіано. Для дослідження цієї шкали Нейгауз пропонує нам домогтися першого народження звуку (*rrrrrr...*), яке слідує після того, що ще не звук (це нуль, який виходить в результаті занадто повільного натискання клавіші (молоточок піднімається, але не вдаряє струну)), поступово збільшувати силу удару і висоту підняття руки, дійти до верхньої межі (*ffff ...*), після якого почнеться вже не звук, а стукіт. Цей досвід важливий тим, що він дає точне пізнання звукових меж фортепіано. «Ще не звук і вже не звук». Таким самим способом можна визначити появу та зникнення звуку і на інших інструментах.

Г.Нейгауз радить мелодичні пасажі (наприклад, у Шопена) грати в сильно уповільненому темпі. Таким чином, можна розглянути прекрасну картину нібито через «збільшувальне скло». Таке програвання допоможе проникнути в гармонію і витонченість окремих мотивів пасажу. Також можна взяти ноту або кілька нот одночасно, з великою силою, і тримати до тих пір, поки вухо зовсім не перестане вловлювати якесь коливання струни, тобто слухати звук до його повного, закінченого загасання. Тільки той, хто ясно чує протяжність звуку з усіма змінами, зможе відчутти всю його красу, опанувати необхідною різноманітністю звуку, який потрібен для чіткої і ясної передачі гармонії і створення звукової перспективи.



Будь-яка гра на музичному інструменті є роботою над звуком, оскільки має за мету звуковидобування, є роботою над звуком.

Декілька порад Г.Нейгауза вчителям музики:

1. Необхідною передумовою гарного звуку є повна свобода передпліччя, кисті і в цілому руки від плеча до кінчиків пальців, які мають бути завжди наготові.

2. На початковому етапі розвитку музиканта потрібно виконувати вправи, зміст яких полягає у взятті однією рукою двох або більше нот, де кожен звук має виконуватися з різними акцентами, динамікою і протяжністю.

3. Якщо в поліфонічній музиці (а поліфонія - найкращий засіб для досягнення різноманітності звуку) учневі не вдається відтворювати багатоплановість музичної тканини, корисно вдаватися до методу «перебільшення».

4. Однією із помилок, які часто зустрічаються при виконанні є зближення мелодії і акомпанементу, недостатнє розділення між першим і другим планом. В цьому випадку перебільшення динамічної дистанції між акомпанементом і мелодією допоможе багато чого уточнити і пояснити учневі.

5. У місцях, де в нотах вказане *crescendo*, потрібно грати *piano*, і навпаки, коли в нотах написано *diminuendo* – (саме в цьому місці) потрібно грати *forte*. Точне відтворення і розуміння поступовості динамічних відтінків - істотна умова для створення правильного звукового образу.

6. У передконцертній підготовці корисно грати твір дуже тихо (сконцентровано, уважно), це допоможе у виправленні неточностей та перевірці знання тексту.

7. Нюансування мелодичної лінії, пасажів, має бути дуже багатим і гнучким, з ясно і яскраво вираженим інтонуванням.

8. Дуже важливо, щоб робота всього рухового апарату, перебувала в повній злагоді з вимогами слуху і звуковим задумом.

9. *Для піаністів:* у творах, які потребують вживання педалі (тобто майже завжди), не можна розглядати питання звуку у відриві від питань педалізації. Іноді корисно програвати твір без педалі, це дає можливість простежити точність, ясність кожного звуку.

10. Для відчуття багатоплановості фактури корисно при виконанні акордів або октав вчити кожен голос окремо.

Будь-яка робота з інструментом, а найбільше робота над звуком, має відбуватися із залученням слухового контролю, адже тільки за допомогою слуху можна домогтися барвистого, співучого звучання окремих фраз і твору в цілому, дослуховування звуку, відчуття руху і розвитку музичної тканини.

Звукова виразність є найважливішим виконавським засобом для втілення музично-художнього задуму. Тому робота над звуком має займати центральне

місце в процесі навчання гри на музичному інструменті. Початок цієї роботи відноситься до перших кроків, вдосконалення - не має меж. Головна умова успішного вирішення як самих елементарних, так і найскладніших звукових завдань полягає в розвитку здатності чути музичну тканину.

З точки зору виконавського слуху незначущих елементів у звуковій палітрі немає - для слуху всі складові музичної тканини є рівноправними. У багатьох випадках більш глибокому і витонченому виконанню музичного твору сприяє вміння чути найдрібніші деталі. Якщо головна (мелодична лінія утворює контурність музичної тканини, то інші елементи наповнюють його живою матерією, забарвлюють живими фарбами, тим самим збагачуючи виразність музично-художнього образу.

Здатність чути музику у всьому її обсязі (від головних ліній до найдрібніших деталей) залежить від слухового розвитку музиканта.

Зупинимося на двох факторах, які безпосередньо здійснюють вплив на рішення звукових завдань:

- 1) дослуховування звуку до самого кінця;
- 2) відчуття горизонтального руху і розвитку музики.

Вже на перших уроках, коли учень грає вправи на звуковидобування слід навчити його слухати до кінця згасаючий звук і відчувати «вести» його, поки він триває. При перенесенні руки для відтворення наступного звуку, учень має переносити не тільки руку, він має «нести звук». В результаті відбудеться безперервний процес, що буде складатися з дослуховування і перенесення. Це відчуття сприятиме більш природній постановці виконавського апарату.

Жива рука і живі, активні пальці - необхідна умова в роботі над постановкою. Не ставити палець і руку, а брати, витягати звук; не тримати клавішу, а слухати і вести звук; не піднімати руку, а брати дихання - такі знання і навички набагато природніше формують постановку рук.

Для того щоб навчити учня слухати звук, потрібно давати йому п'єси з яскравим звуковим забарвленням, різноманітні за характером і настроєм, близькі, зрозумілі, відповідні його віковій категорії. У роботі над репертуаром слід домагатися виразного виконання і показувати ігрові рухи, які полегшують виконання звукових завдань, допомагають розкривати художній образ твору.

Надалі вміння слухати звук в поєднанні з відчуттям музичного руху допоможе придбати співучість, легатність, цілісність музичного фразування і живий розвиток музичної тканини.

Не можна забувати, що основні недоліки у виконанні кантилени в більшості випадків пов'язані з недослуховуванням звуку і з недостатнім відчуттям живого руху мелодії.

Якщо вухо не чує звук до кінця, то палець стає пасивним, рука розслабляється, кожен наступний звук мелодії не «виливається» з попереднього, а береться ніби заново, за допомогою нового руху руки, або кисті. В результаті фраза стає розірваною, виконання статичним.



Якщо ... натиснувши клавішу я забуду про даний звук, то потім не буду в змозі узгодити з ним наступний звук і вийде саме та пунктирність, яка вбиває живе дихання музичної лінії.

О.Гольденвейзер.

Якщо вухо не чує і не «веде» звук, то й пальці не отримують необхідної команди мозку, наступний звук береться формально - відсутня та неловима градація звукової палітри, яка робить мелодичну лінію осмислено послідовною.

Тембрально-динамічний слух - найважливіший засіб вирішення звукових завдань

Які ж якості потрібні учневі для розкриття усіх потенціалів звучності інструменту?



Все, рішуче все зводиться до одного - уважно себе слухати.

К. Ігумнов.

Музичний слух у його прояві по відношенню до тембру і динаміки називають **тембрально-динамічним** слухом. Тембрально-динамічний слух є однією з вищих форм функціонування музичного слуху, тому що сама природа передбачає тут вимір категоріями художньо естетичного порядку. Тембрально-динамічний слух важливий у всіх видах музичної практики, але особливо велика і відповідальна його роль в музичному виконавстві. Чим тонкіше музикант відчуває перебіг нюансів у звуковому спектрі, чим витонченішою є його здатність до внутрішнього слухового уявлення відтінків, звукових градацій, тим досконалішою є його гра. І навпаки, чим цікавіше, багатше, різноманітніше у фарбах виконання музиканта, тим більше доказів на користь розвиненості його тембрально - динамічного слуху.

Інтерпретація музичних творів вимагає тонкого диференційованого нюансування, володіння численними і складними секретами інструментального звукопису. І.Оборін говорив: «Мені важливо, щоб учень, яку б музику він не виконував, чув фортепіано - тембральне».

Звук музичного інструменту може бути нескінченно різноманітним: теплим або холодним, м'яким або гострим, світлим або темним тощо. Без такого ставлення до звуку гра учня буде тьмяною, нецікавою і млявою.

Одним з найбільш ефективних засобів у даному випадку (крім показу) є пояснення педагога, його словесна характеристика фарби, тембру, образу. Образна асоціація, влучне порівняння, знайдене вчителем, сприяють витонченості тембрально-динамічного відтворення музики учнями. Несподіваними і образними епітетами, порівняннями, ефектними метафорами була сповнена мова Я.Флієра: «Грай, будь ласка, в цьому місці абсолютно порожніми пальцями» (про епізод, який повинен бути виконаний *leggierissimo*). «Тут хотілося б трохи більше масла в мелодії» (вказівка учневі, у якого сухувато звучить кантілена). І.Оборін пропонував учням подумки «оркеструвати» фортепіанну фактуру, уявляти собі звучання того чи іншого інструмента. Оркестровка фортепіанної фактури на практиці допомагає не тільки у передачі уявних тембрів, а й породжує розмаїтість фортепіанних фарб, робить тембрально-динамічний слух більш гострим і диференційованим.

Прийоми уявного аранжування і порівняння з вокально-мовними закономірностями «олюднюють» виконання, підсилюють його емоційний вплив. Іноді доводиться стикатися з явною недорозвиненістю тембрально-динамічного слуху. У цьому випадку, всім відомий спосіб програвання учнями твору з *перебільшеним нюансуванням*, спеціально акцентованим «відпрацюванням» найдрібніших звукових відтінків. Такий метод корисний всім, хто грає на музичних інструментах, оскільки у такий спосіб відбувається активне загострення слуху.

Г.Нейгауз завжди рекомендував учням грати його повільно з усіма відтінками. Працюючи над твором в уповільненому темпі, від учня вимагалась не тільки повна ясність, але й перебільшення деталей і відтінків. Працюючи повільно, ми отримуємо можливість уважно вслухатися в деталі, дрібниці, на які ми б не звернули увагу, граючи те ж саме в більш пошвавленому темпі. Ретельно перевіряючи слухом кожну інтонацію, кожен звук, стежачи одночасно за ігровими рухами, *опорними нотами*, учень «пристосовує» руки до інструменту, вишукує такі гнучкі рухи, при яких кожному пальцю було б зручно добувати звук потрібного характеру, тембру, відтінку. В подальшому учень прийде до виконання, яке буде збагачено багатьма дрібними деталями. Найголовніше в цьому процесі, за дрібницями не забути про головне - не втратити цілісності виконання твору.

Мелодичний слух

Велике значення у вирішенні звукових завдань має наявність і розвиток в учнів мелодичного слуху. Для того щоб реалізувати звукові завдання, необхідно віддавати так звані «накази пальцям» через слух (слуховий аналіз і контроль). Музичний інструмент вимагає сильного, яскравого відтворення слухової уяви. Тому, з початку навчання необхідно говорити про змістовність мелодії, її емоційно - психологічну сутність. Учень має розуміти, що мелодія - це музична лінія, а не набір звуків, що існує поздовжнє слухання - горизонтальне мислення, а після цього вже разом з педагогом шукати шляхи вирішення звукових проблем: принципи і прийоми звуковидобування, які допоможуть виконувати звукові завдання.

Прийомами вирішення цих завдань є відчуття мелодичного *дихання*, цезури перед фразою, контроль силу звуку, інтонування мелодійних вершин, закінчення фраз зі зменшенням сили звуку. Інтонаційну будову мелодії допоможуть розкрити артикуляційні штрихи: *legato*, *non legato*, *staccato*, *portamento* тощо. Учень має усвідомлювати вплив штрихів на виконання звукових завдань.

Технічні прийоми роботи над звуком

Для досягнення найкращих технічних результатів і оволодіння різноманітними якостями звуку потрібно навчити учня використовувати всі виконавські можливості, довести до його свідомості, що у вирішенні звукових проблем вирішальну роль відіграють прийоми і способи звуковидобування.

Однією із умов виконання кантилени є злагоджена робота «виразних» дій рук. У піаністів це робота пальців, які у грі мелодії начебто переступають, м'яко занурююся «в дно» клавіші (немов у глибокий м'який килим). Піднімати палець також слід м'яко, не поспішаючи і не раніше, ніж наступний палець повністю зануриться в потрібну клавішу (цим досягається «вливання» одного звуку в інший - *legato*).

Необхідно «зв'язати без поштовху один звук з іншим, переступаючи з пальця на палець» - писав К. Ігумнов. «Переступаючи» пальці ведуть руку, яка, переміщаючи опору, підкріплює кожен з них і в той же час зберігає плавний рух, як би окреслюючи контури мелодії. Взаємодія пальців і руки надає звукам глибини, а мелодії – зв'язності. «Переступати» потрібно з активним доведенням кожного звуку мелодії до кінця, не послаблюючи силу тиску, а передаючи її. Таким чином, переміщення опори відбувається «всередині» руки, що слідує за пальцями. При цих умовах «зовнішній» рух руки, що окреслює контури фрази, буде вельми незначним.

Робота над прийомами звуковидобування має відбуватися з самого початку навчання. Ліва рука, створюючи гармонічний фон і ритмічну пульсацію, повинна допомагати мелодії зі збереженням контурів фрази і цілком підкорюватися їй у найтонших деталях. Акомпанемент потрібно грати тихо, нанижуючи акорди на загальний стрижень плавного, безперервного руху. У виконанні цього завдання допоможе відчуття горизонтального розвитку музики.

Для правильного співвідношення звучності необхідно, щоб крізь живий і виразний супровід вухо дослуховувало, а палець «доводив» кожен звук мелодії в його звучанні до кінця, оскільки звучить тільки те, що тримається. Піаністам потрібно завжди приводити в приклад співаків, струнників, виконавців на духових та народних інструментах, які при грі контролюють звукоутворення від моменту зародження звуку і до самого його кінця. Будь-яке відволікання від даного процесу призводить до втрати якості звуку.

Працюючи над співвідношенням звучності, корисно здійснювати розподіл партії правої і лівої рук між учнем і педагогом. Це допоможе учневі почути належний рівень звучання, утворити звукову модель, до якої потім прагнути у грі двома руками. В деяких випадках (коли дозволяє фактура) корисно супровід пограти витриманими акордами, на тлі яких легше дослуховувати кожен звук мелодії і зберігати її провідну роль.

Більш складні звукові завдання зустрічаються в багатоплановій музиці, у гомофонно-поліфонічній фактурі, в якій складові елементи (голоси) грають самостійну роль. У таких творах, як правило, два (або більше) елементи фактури виконуються однією рукою. Рішення звукових завдань у такого роду п'єсах залежить від рівня музично-слухового розвитку, навичок переміщення уваги і координації (придбаних раніше), а також від відчуття горизонтального напрямку голосів.

У творах більш рухливого характеру, діють ті ж принципи звуковидобування - дослуховування, відчуття руху музичної тканини, що формується з мотивів і фраз, а також принцип злагоджених дій усього виконавського апарату. Порушення цих принципів є основною причиною статичності, важкості і сухого колючого звучання. Виконання, позбавлене природної музичної пластики, стає напруженим, незграбним і технічно важким.

Взаємозв'язок музичного і технічного розвитку учня

В роботі над технікою окрім розвитку фізичних (тобто м'язових) і вольових якостей потрібна ще яскравість образних уявлень, переживань, відчуття пульсу музичної тканини і слуховий розвиток. Недорозвиненість цих властивостей

часто буває причиною недосконалості техніки, або її обмеженості, а також відсутності музикальності.

У педагогічній практиці зустрічається багато прикладів, коли недостатньо яскраве відчуття характеру музики, недостатнє її переживання бувають причиною відсутності як звукового образу, так і технічної обмеженості. Нерівність виконання технічних пасажів спричинюється недослуховуванням звуків, особливо в крайніх точках побудов, на кистьових поворотах, при зміні фігурацій, позицій.

Технічна важкість і слабка рухливість, статичність нерідко виникають від відсутності відчуття горизонтального руху музики, її розвитку. Рухова млявість, відсутність попадання, недбалість, розпливчастість у грі пояснюються повільною реакцією, недостатньою концентрацією уваги, загальмованим мисленням. У цьому випадку на звук вчителю не хочеться звертати увагу, оскільки недбало взяті звуки, в останній момент отримують «випадкове» забарвлення, що не має нічого спільного з художнім задумом. На допомогу у вирішенні цієї проблеми має прийти виховання в учня естетичного смаку, спонукання його до слухання найкращих музичних виконань і виконавців, до слухання самого себе за допомогою пристроїв звукозапису, до вміння робити висновки у результаті почутого.

Всім відомо, що до числа головних проблем технічного розвитку музиканта відноситься скутість виконавського апарату. Одна з причин такої скутості полягає в неприродності ігрових прийомів. Наприклад, в гамах, арпеджіо, етюдах ставиться вузька мета - досягнення чіткості та швидкості, а питання фразування, дихання, інтонування, гнучкості і пластичності рук не піднімається. У випадках, коли учень грає інструктивний матеріал на неналежному рівні, при виконанні художніх творів у нього з'являється велика кількість проблем, пов'язаних з відсутністю природності постановки виконавського апарату.

Наведемо кілька прикладів невідповідності технічного розвитку виконанню музично-слухових завдань.

1. *«Ізольовані пальці»*

Звичайно, розвиток незалежності пальців є нагальною потребою, але коли в основу технічного розвитку (особливо на початковому етапі) ставляться почерговий підйом і опускання ізольованих пальців при застиглій позиції руки, при цьому більше уваги приділяється «гімнастиці», ніж звуковому результату - це в подальшому перешкоджає як виразності виконання, так і вільному володінню технічними прийомами. Якщо кантілена виконується окремими (непотрібними) розмахами пальців, то відбувається розірваність музичної

фрази, статичність гри, у виконанні швидких пасажів відсутня еластичність, при зміні позицій немає пластичності, пасажі звучать одноманітно, без фразування, без дихання і пульсу.

2. «Вільна кисть»

Нерідко викладач починає звільняти кисть учня, щоб позбавити його від скутості. При цьому часто забувають про зв'язок кисті і пальців з виконанням музично-звукових завдань і свободою рук від плеча. У разі, якщо кисть рухається сама по собі, заради власної волі, активність пальців при цьому знижується, техніка стає поверхневою, а звучання тьмяним, в музичному фразуванні панують випадкові моменти, виконання стає невиразним і манірним.

Необхідно пам'ятати, що справжня виконавська свобода (свобода володіння інструментом) з'являється як результат гармонійної злагодженості всіх ланок апарату і досягти такої свободи неможливо шляхом пасивного спокою одних ділянок та розслабленості інших.



Пам'ятайте, що вдосконалення гри залежить як від придбання необхідних рухів, так і від позбавлення від зайвих. Головна мета технічного розвитку - забезпечення умов, при яких виконавський апарат буде здатний виконувати визначене художнє завдання.

3. Надмірна швидкість

У розвитку техніки музиканта-інструменталіста іноді на перший план виноситься швидкість гри. Ясності і глибини звуку не надається належної уваги. При неякісній швидкісній грі пальці ковзають по поверхні, а іноді просто рухаються у повітрі. При такому виконанні вухо не встигає концентрувати увагу на звуці, не прагне його якості, ясності, чіткості виконання пасажів. Не викликає сумніву те, що недостатня увага до звуку, чіпкості й опори кінчиків пальців завдає великої шкоди як музичній виразності, так і технічній ясності.

4.4. Розвиток вміння вербалізації художнього змісту музичних творів

Формування здатності до вербального інтерпретування музичних творів пов'язане з удосконаленням професійних і особистісних якостей вчителя музики, розвитком його мовлення, музичного і художньо-образного мислення, набуттям необхідних знань і вмінь, що дозволять в цілому збагатити його

майбутню музично-педагогічну діяльність. Здатність до словесної інтерпретації музичних творів важлива як у питаннях, що стосуються виконавства, так і в музично-просвітницькій діяльності, яка є необхідною складовою професії вчитель музики. В такому контексті культура спілкування з різними аудиторіями, усвідомлення відповідальності за результати цієї діяльності є метою саморозвитку представників мистецької освіти.

Підготовка до проведення музичних лекторіїв, лекцій-концертів, присвячених різним музично-мистецьким подіям, ставить перед їх організатором та ведучим наступні питання: що виражає музичне мистецтво, якими засобами це відбувається, як проявляється феномен інтерпретації у професійній музично-педагогічній діяльності, що таке виконавська та вербальна інтерпретаційна культура вчителя музики тощо.

Ефективність формування інтерпретаційної культури залежить від розширення «предметного простору» педагогічної оснащеності вчителя. Цей процес розглядається в контексті вирішення проблеми становлення вчителя музики нового типу – вчителя-творця і дослідника. Інтерпретаційна культура визначається якістю і спрямованістю мислення, рівнем інтелекту, ціннісними орієнтаціями, мотиваційними установками, якостями характеру і темпераменту, потребами творчості, здатністю до асоціативних уявлень і емоційних переживань⁵⁴.

Різноманіття змісту вербальної інтерпретації у відповідності до її навчально-виховної мети можна систематизувати за жанрами, підходами, аспектами, методами пізнання та стилю викладення. Згідно із запропонованою систематизацією у характеристиці жанру слід використовувати аналітичні етюди, анотації, наукові дослідження, педагогічну розповідь, рецензію. До здійснення вербальної інтерпретації слід застосовувати аксіологічний, психологічний, семіотичний підходи. Словесний аналіз твору має враховувати жанрово-інтонаційний, інтонаційно-фабульний, історико-стильовий, структурний та цілісний аспекти, а також такі методи пізнання і стилю викладення як науковий, науково-художній, науково-популярний, публіцистичний, художній тощо⁵⁵.

Теоретичним фундаментом вміння здійснення вербальної інтерпретації мають стати глибинні мистецькі знання інтерпретатора та здатність до адаптування своєї розповіді до рівня мистецьких знань учнів чи іншої

⁵⁴ Корноухов М. Формирование интерпретационной культуры будущего учителя музыки как компонент методологии музыкального образования / М.Корноухов // Методология педагогики музыкального образования. – Новгород, 2015. - №15. – С.74-82.

⁵⁵ Марченко, И.П. Вербальная интерпретация музыкального произведения как компонент речевой деятельности учителя. История, теория и методика преподавания музыкального искусства: сб. науч. ст. /БГПУ; введ. и общ. ред. С.Н. Немцовой. – Минск, 2009. – С. 22.

слухацької аудиторії. Художня образність, доступність, емоційність, стилевідповідність, освіченість – якості необхідні для здійснення поставленої мети.

Зупинимось на підготовці до музично-просвітницької діяльності, в якій здійснення вербальної інтерпретації музичних творів є необхідною умовою досягнення слухацької уваги та розкриття інтерпретатором закладеного автором змісту твору. Вступні бесіди та вербальне тлумачення творів, обраних для звучання, мають характеризуватися ретельним відбором фактів, подій, прикладів, що зможуть пояснити головну мету музично-освітнього заходу. Викладення матеріалу має відбуватися у відповідності до логіки композиції, з обов'язковим урахуванням рівня музично-теоретичних знань запрошеної аудиторії, активним використанням різних прийомів емоційного впливу. У мовленні потрібно уникати смислових і граматичних помилок, невиразності, помилковості у використанні музично-теоретичних понять, беземоційності подачі матеріалу. Вирішення цієї проблеми потребує корегування чи формування навичок вибору інтонаційно-синтаксичних і лексичних засобів здійснення вербальної інтерпретації.

У «Словнику інтерпретатора музики», створеному І.Марченко, пропонується новий підхід до вербального інтерпретування – за принципом лексичного сполучення визначень (у формі прикметників і дієслів, викладених в алфавітному порядку) з науковими поняттями, що застосовуються у характеризованні музики. Даний словник складається із двох розділів: «Образно-емоційні характеристики» та «Засоби музичної виразності». У першому йдеться про характер музики і музичний образ, у другому авторка торкається лексики, що характеризує мелодію, ритм, гармонію, фактуру, темп, динаміку і тембр. Алгоритмом роботи над текстом вербальної інтерпретації, на думку І.Марченко, є наступна поетапність її здійснення: прослуховування музичного твору без нот, робота з нотним текстом, аналіз текстових ремарок, прослуховування музичного твору з нотами, аналіз елементів музичної мови, аналіз наукової літератури, присвяченої предмету інтерпретації, складення плану опису, створення тексту опису⁵⁶.

Створення вербальної інтерпретації у письмовій формі є доцільною у підготовці до мистецько-педагогічної діяльності. Її варто виконувати на кшталт театральної вправи «Біографія героя», де актору пропонується письмово описати характер свого героя від періоду його дитячих років на батьківщині до теперішнього часу, глибинно проаналізувати стосунки з батьками, оточуючим

⁵⁶ Марченко, И.П. Методика описания образно-тематического материала музыкального произведения / И.П. Марченко // Теоретические основы музыки: учеб.-метод. Пособие/ «Белорус. гос. пед. ун-т». – Минск, 2012. - С. 54-65.

середовищем тощо. Ми пропонуємо таке інтерпретування поєднати зі здійсненням герменевтичної інтерпретації, де в якості об'єкту аналізування виступає композитор і життєвий досвід інтерпретатора⁵⁷.

Здійснення вербалізації змісту музичних творів сприяє утворенню та розвитку таких важливих якостей як емоційність, виразність, багатство лексики, здатність до художнього мислення і мовлення, з використанням загостреного інтонування на кшталт виразного читання поезії. Таке інтонування в майбутньому проектується і на виконавську діяльність учнів, навчає відчувати інтонаційну природу музики. При здійсненні вербальної інтерпретації музичного твору необхідно визначати особливості психологічних, естетичних, об'єктивних і суб'єктивних механізмів його сприйняття, тобто розглядати специфіку комунікативних стосунків між музичним твором і реципієнтом, визначати причини множинності і різноманіття як виконавських так і вербальних інтерпретацій, як способу естетичного осмислення та оцінювання.

У підсумку слід зазначити, що набуття вмінь вербальної інтерпретації відбувається на межі педагогіки і виконавства. У саморозвитку вчитель музики має прагнути підвищення свого рівня вивчення музичного тексту, глибини пізнання усіх складових художнього твору, що спричинить свідомий вибір технічних засобів виконання, а також розвиток вербальноінтерпретаційної культури, як необхідної умови здійснення музичнопедагогічної діяльності та всебічного виховання учнів.

4.5. До питання розвитку художньо-образного мислення учнів

Музика сильніше від усіх видів мистецтв впливає на внутрішній світ людини, вона здатна приносити насолоду, спонукати до роздумів, виражати почуття, які неможливо виразити за допомогою слів. На думку дослідників, перші музичні інструменти з'явилися одночасно з виникненням мови, а це означає, що мова слів і музична мова формувались паралельно, доповнюючи і збагачуючи одна одну. Музика є світовою мовою, що не потребує перекладу. Завданням вчителів музики є навчання учнів завжди слухати її так, ніби чуєш її вперше, дивуватися різноманітності засобів музичної виразності, безкінечності та змістовності мелодій. На допомогу у вирішенні цього завдання приходить багате художньо-образне мислення вчителя музичного мистецтва, здатного довести своїм учням те, що музика є справжнім дивом, що без неї важко уявити собі життя на землі.

⁵⁷ Грінченко Т.Д. Теорія і практика формування мистецького досвіду майбутнього вчителя музики. Монографія. –Вінниця:«Твори», 2018.

Основною метою вчителя музики є створення умов для всебічного розвитку дитини як музиканта. Потрібно навчити її розуміти властивості виконавського процесу, вміти його аналізувати, вміти слухати і чути інше виконання, формулювати рекомендації щодо покращення якості гри, виявляти причини «невдалості» як своїх виступів так і виступів своїх товаришів. Це означає, що музична мова має стати рідною для майбутнього музиканта.

У своїй роботі вчитель має відштовхуватись від рівня музичної підготовленості учня, ставити конкретні цілі перед кожним заняттям і планувати наступні заняття. Важливою умовою успішної співпраці з дитиною є поклик вчителя до музично-педагогічної діяльності. Не маючи такого поклику, неможливо для дитини стати тим, ким має стати викладач: зразком, люблячим наставником для молодших і другом для старших.

Як же відбувається процес виникнення музики, з чого вона починається? Як правило, у пошуках відповіді, звертаються до співу птахів, відтворення звуків оточуючого середовища тощо. На нашу думку, музика починається з вчителя музики! Шлях кожного музиканта-виконавця чи композитора починається з його першої зустрічі зі своїм першим вчителем музичного мистецтва (навіть у тих низьковартісних виконавців, музику яких ми іноді приречені слухати, був той, хто вперше показав їм, як граються три акорди). Беззаперечним є факт, що від якісного показника музично-освітнього процесу залежить якість його результату, і це не означає, що музиці потрібно навчати лише винятково обдарованих дітей. Таким чином суспільство не створить передумови появи по-справжньому видатних музикантів, адже для того, щоб існували вершини гір, обов'язковим має бути підгір'я!

А.Д.Алексеев писав: «Правдиве відтворення художнього образу передбачає не тільки вірність авторського тексту, а й емоційну насиченість виконання. Гра млява, не зігріта теплотою справжнього почуття не захоплює слухача»⁵⁸. Тому, необхідно, щоб виконавець не лише ретельно вивчив твір, а й внутрішньо «пережив» його, глибоко зріднився з ним і відчув його красу. Найважливіше завдання виконавця - виявлення найістотніших рис художнього образу. Вони мають бути розкриті особливо рельєфно, загострено. У вирішенні цього завдання визначальну роль відіграє рівень художньо-образного мислення вчителя, його здатність до метафоричності, поетизації і всіх тих якостей, що дозволяють зробити музично-педагогічний процес захоплюючим і цікавим для учня будь-якої вікової категорії.

Проникнення в сутність музичного твору є неможливим без прагнення до розуміння музичної інтонації, яка є одним із найдієвіших засобів розкриття

⁵⁸ 1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. Учебное пособие. Москва : «Музыка», 1978. 288с.

художнього образу твору. У людському мовленні за допомогою підвищення чи пониження голосу ми змінюємо його смисл, вірність інтонації полягає у розумінні головного змісту мовлення. Близькість музичного і театрального мистецтва, на нашу думку, має постійно доводитись учневі на прикладах роботи відомих акторів-співаків над точністю відтворення інтонацій, їхньому самоспонуванню до постійного пошуку смислу авторського тексту. Слід зазначити, що обдаровані учні не шукають акценти, вони їх одразу вірно демонструють за допомогою інтуїції. Педагог має бути оснащеним музичним чуттям і знаннями, оскільки інтуїція його талановитого учня має опиратися на тонке сприйняття розвитку музики, розуміння закономірностей мелодії, гармонії, ритму в межах різних стилів.

У вихованні художньо-образного мислення педагогу необхідно демонструвати енергію і внутрішню напругу, вміння встановлювати з учнями тісний зв'язок, при якому унеможливаються прояви байдужості та недбалості. Вчителю загалом варто прагнути до різних проявів емоційності в процесі навчання учнів: він має бути значимим і спокійним, енергійним і замріяним, здатним як до розвитку художньо образного мислення учня так до формування його особистості в цілому.

Доцільним, на нашу думку, є знайомство з педагогічними прийомами видатних вчителів музичного мистецтва, дотичних до питання розвитку художньо-образного мислення учнів. Наприклад, однією із особливостей педагогіки В.Лістової була поетичність, яку вона застосовувала у вихованні своїх учнів: коли в роботі вона просила учня «припасти» до клавіш, вона нібито ненароком додавала декілька слів про образотворче мистецтво Левітана, розповідаючи: «Левітан настільки любив рідну природу, що йдучи в поле, падав на землю і цілував її». Характерною особливістю педагогіки В.Лістової було застосування численної кількості порівнянь, що дозволяло позбавляти урок буденності. Учень поступово входив у світ фантазії, де гами бувають «зеленими», «сонячними», де модуляційні звороти стають шляхамидорогами у розвитку музики⁵⁹.

Учня потрібно навчати не читанню нот, а спілкуванню з композитором, розповідати про нього і його творчість такі подробиці, які в майбутньому можуть стати для нього основоположними у розумінні стилю того чи іншого автора. Застосування різних елементів художнього мислення позитивно впливає на вмотивованість дитини до навчань музиці. При чому, художні «вигадки» характеризуються своєю нескінченною різноманітністю, фантазійністю, безмежністю уяви. Наприклад, у вихованні маленьких

⁵⁹ Макуренкова Е. О педагогике В.В.Листовой. Москва : «Музыка», 1988.

музикантів хлопчиків можна використовувати «автомобільну тематику». Звичайно ж, кожен із учнів-хлопчиків, а нині й дівчаток, мріє бачити себе за кермом автомобілю, стати водієм, або ж, кожен у своєму житті вже був учасником дорожньо-транспортного процесу, який ми (сміливо!) можемо порівнювати з процесом музично-виконавським. Під час гри музичного твору учень має бути максимально зосередженим на виконанні поставлених вчителем завдань, як водій нести відповідальність за здійснюваний процес; особливої сконцентрованості учень має досягати в технічно складних для виконання місцях (так само, як на складній дорозі водій має бути особливо уважним). Що відбувається з водієм у разі втрати контролю за процесом керування автомобілем? Зрозуміло, що в такому випадку може статися аварійна ситуація – потрапляння до дорожньої ями, або ж, у разі перевищення швидкості неминуча трагедія. Це порівняння в своєму подальшому «дофантазовуванні» сприяє більшій сконцентрованості учнів на навчальному та виконавському процесі. Діти, у своїй переважній більшості, радіють таким творчим «перевтіленням» своїх вчителів, реагують посмішками, процес вивчення та виконання музичних творів стає для них захопливим, цікавим, зрозумілим.

У своїй педагогічній діяльності ми неодноразово зверталися до теми «гірських вершин». В роботі з учнями, які навчаються грі на скрипці, у багатьох музичних творах слід звертати особливу увагу на виконання кульмінаційних вершин, довгих, тривалих звуків у високому регістрі. В даному випадку доцільним буде порівняння їх виконання із гірськими масивами: що найбільше приваблює наш погляд під час їх споглядання? Звичайно ж, їхні найвищі вершини. Ми милуємося їхньою красою та недосяжністю. З таким же відчуттям потрібно ставитися до виконання високих кульмінаційних нот, за обов'язкової умови контролювання звукоутворення від моменту появи звуку до його завершення. В цілому, вирішення проблеми забезпечення якості виконання у разі проведеної достатньої репетиційної підготовки учня, на кінцевому етапі роботи над музичним твором можна здійснювати за допомогою порівняння виконавського процесу із вмиканням світла. Ми маємо думати про якість виконання так, начебто натискаємо вмикач освітлювального приладу: з першої ж секунди, без перешкод, звук - як якісне світло. Тема порівняння музичного звуку зі світлом, на нашу думку, також є перспективною: світло - тепле, тьмяне, яскраве, засліплююче, світло від вогню, виверження вулкану, світло у підвальному приміщенні, вуличне світло тощо.

Щодо невдалої гри на сцені: виконавець має бути максимально зосередженим на виконанні музичного твору, так ніби від працює над складанням карткового будиночку: будь-яке відволікання уваги може призвести до його падіння. Музикант має право на розслаблення тільки тоді,

коли на свій «картковий будиночок» він покладе останню, верхню карту, (зіграє останню ноту). В цілому, учням необхідно пояснювати, що зриви на сцені негативно впливають на слухача, він втрачає те, за чим прийшов на концерт, він втрачає задоволення⁶⁰.

Художньо-образне мислення вчителя музики має великий і різноманітний вплив на розвиток музичних здібностей учнів, наприклад на розвиток тембрально-динамічного слуху. Ми можемо порівнювати звучання верхнього голосу в органних прелюдях Й.С.Баха зі звучанням «тисячі» флейт, що наблизить звук фортепіано до органу. В цілому робота над звуком, на нашу думку, вимагає від викладача входження у світ літературно-поетичних аналогій, порівнянь тощо. Безліч характеристик звуку (м'який, невагомий, строгий, аристократичний, повний, соковитий, беззахисний, матовий, глянцеваий тощо) педагог застосовує в процесі роботи над звуковидобуванням, яка у вивченні музичного твору, зі слів Г.Нейгауза, має займати 70% часу. Велика увага має приділятися свободі виконавського апарату учня, від якої залежить краса та наповненість звуку інструменталіста. Зі слів С.Ріхтера, посадка піаніста за інструментом має нагадувати «пакунок з борошном». Таке порівняння досить влучно характеризує умови вільного стану учня під час гри; особливо звертається увага на плечовий пояс, затисненість якого досить часто ми спостерігаємо на практиці. Взагалі боротьба з таким піаністичним недоліком, як підняті плечі, є однією з найбільш поширених у фортепіанних класах. Тут на допомогу можуть прийти нагадування про те, що фортепіано, скрипка, кларнет тощо, як і будь-який інший музичний інструмент, має бути «природним продовженням» виконавця, відчуття у плечових суглобах має бути невимушеним, як під час легкої прогулянки (де плечі, звісно, не піднімаються), сама ж рука також має ставитись на інструмент у вільному, майже! розслабленому стані.

Багату фантазію педагог може проявити в роботі над творами різних музичних стилів. У своїй практиці під час виконання творів доби бароко та класицизму можна пропонувати учневі уявити старовинний, оздоблений красивими позолоченими фігурками годинник (музейний експонат) із бездоганним часовим механізмом, в такт з яким потрібно виконувати музику вказаних стилів. Це є «музично-серцевий пульс музики», непорушність тактових ліній пов'язана із правилами поведінки та вираження почуттів, етикету доби бароко та класицизму, між якими ми можемо! дозволяти собі навіть надмірне інтонування. З появою романтизму, зміст творів змінюється, на

⁶⁰ Усі порівняння взяті із досвіду співпраці (в якості концертмейстера) з викладачем по класу скрипки Вінницького коледжу культури і мистецтв ім.М.Д.Леонтовича Слюняєва Олександра Івановича. (Прим. автора).

перший план виводиться людина закохана, в якій, внаслідок закоханості, не може бути рівного серцебиття – саме тому, ми прибираємо уявний годинник з роялю, пояснюючи учням, що при виконанні музики доби романтизму, рівноритмічне виконання музичних фраз вважається помилковим.

«Музично-серцевий пульс»⁶¹, як і серцевий пульс людини може бути «хворобливим» в учнівських виконаннях, в такому разі ми вдаємося до постановки музичного діагнозу – «тахікардія, аритмія, брадикардія» тощо. В цілому, застосування онтології в роботі над музичним твором значно покращує результати навчання.

Навчання музиці дозволяє вчителю відриватися у своїх фантазіях від реальності, поринати у світ порівняння музичних творів з творами інших видів мистецтва (літературою, живописом, архітектурою тощо). Такі порівняння сприяють досягненню учнем максимального розуміння музичної мови.

Ще декілька прикладів доцільних, на наш погляд, проявів художнього мислення вчителя: педалізацію в творах віденських класиків можна порівнювати з легким макіяжем, а далі – поле для фантазій і порівнянь (тема макіяжу є доступною для сучасного студентства); у вивченні складних ритмічних фігур на допомогу приходять різноманітні текстові підкладання (наприклад, тріолі – «я вас люблю» тощо); рівень підготовленості студента до уроку можна порівнювати з готовністю кулінарних блюд (сирістю окремих інгредієнтів, незадоволенням смакових рецепторів тощо); у виконанні мелізмів варто застосовувати тему ювелірних виробів: мелізми у виконанні студентів можуть бути схожими на дороговартісні прикраси, а можуть бути дешевою біжутерією.

Музика – вид мистецтва, що має величезну силу впливу в сфері емоцій, почуттів, переживань. Дитячий вік – це особливий період в житті людини, в цей час вона є надзвичайно сприйнятливою до емоційного впливу. Саме тому так вільно і водночас владно музика може вести за собою чутливі серця, відігравати велику роль у вихованні дітей, примножуючи популяцію шанувальників та виконавців класичної музики. Сприяти зростанню таких популяцій має вчитель музики з високим рівнем художнього мислення, фантазії та творчої уяви.

Завдання і запитання до Теми IV

1. Розкажіть про інтегративний підхід у розкритті художнього образу музичного твору.

⁶¹ Грінченко Т.Д. Онтологічне осмислення музичного твору як необхідний принцип формування мистецького досвіду майбутнього вчителя музики. Зб. мат.-лів засідання «Круглого столу» Третьої Міжнародної науково-практичної конференції студентів та молодих науковців «Слов'янське мистецтво в контексті Європейської культури». Вінниця : ВДПУ імені Михайла Коцюбинського, 2009. С.30-35

2. Роль виконавського інтонування у музичному процесі.
3. Що таке музично-виконавська герменевтика?
4. Здійсніть герменевтичну інтерпретацію одного із репертуарних творів.
5. Роль тембрально-динамічного і мелодичного слуху у розкритті художнього образу музичного твору.
6. Типові метро-ритмічні помилки учнів.
7. Технічні прийоми роботи над звуком.
8. Проблема артикуляції у навчанні гри на музичному інструменті.
9. Охарактеризуйте засоби музичної виразності.
10. Художньо-образне мислення учня та методи його розвитку.

Джерела інформації:

1. Бонфельд М. Ш. Введение в музыковедение. - М. : Владос, 2001.
2. Борев Ю.Б. Эстетика. 4-е изд., доп.- М.: Политиздат, 1988.
3. Гадамер Г. Истина и метод: основы философской герменевтики. [Электронный ресурс] – Режим доступа до інформації: www.filosof.historic.ru
4. Корженевський А.Й. До питання про специфіку мислення музиканта-виконавця. - К.:Музична Україна, 1981.
5. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Л.: Музыка, 1979.
6. Критский Б. Д. Теория и практика подготовки учителя музыки (Образовательный метатекст и проблемы его педагогической интерпретации) : дис. ... д-ра пед. наук : спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания» / Б.Д.Критский; Москва, 2001.
7. Ляшенко О. Художньо-педагогічна інтерпретація музичних творів // Мистецтво та освіта. – 1998. - №4.
8. Малинковская А. Фортепиано-исполнительское интонирование. - М.: Музыка, 1990.
9. Медушевский В. Интонационная форма музыки : исследование. - М.: Композитор, 1993.
10. Медушевский В. О художественной ценности мелодического начала в современной музыке. - Л. : Музыка, 1980.
11. Сухомлинский В.А. Сердце отдаю детям. Рождение гражданина. Письма к сыну . Изд. 2-е. - К.: Радянська школа, 1987.
12. Шлейрмахер Ф. Речи о религии к образованным людям ее презирающим. М.-К.: «РЕГ-book-USA», 1994.
13. Щербініна О. Пізнання музичного смислу як проблема фортепіанної педагогіки /Електронний ресурс – Режим доступу до інформації

<http://www.stattionline.org.ua/pedagog/106/18915-piznannya-muzichnogosmislu-yak-problema-fortepiannoї-pedagogiki.html>

Теми для науково-дослідних завдань:

1. Творчість виконавця: до питання теоретичного визначення поняття.
2. Методи проникнення в сутність музичного твору.
3. Характеристика педагогічних принципів видатних музикантівпедагогів.

Обов'язково для перегляду:

Д.Башкіров Майстерклас: <https://www.youtube.com/watch?v=ZK50nAvu7a0>

Секрети виконання етюдів Ф.Шопена

<https://www.youtube.com/watch?v=aOZiSjfW0QA>

Грає С.Ріхтер <https://www.youtube.com/watch?v=6TsEIrypsuA>

Грає В.Горовиць <https://www.youtube.com/watch?v=EVnkriyGKXk>

Голос П.І.Чайковського <https://www.youtube.com/watch?v=oGebiZSr20E>

Моцарт Концерт <https://www.youtube.com/watch?v=KZUzC4etiII>

V. Робота над музичним твором



5.1. Умовний поділ роботи над твором на етапи. Зміст роботи на першому етапі. Програма твору. Важливість вибору правильної редакції. Набуття навичок розбору твору. Гра напам'ять

5.2 Другий етап роботи над музичним твором. Зміст роботи над твором. Засоби музичної виразності. Фразування, темп, динаміка, метро - ритм, педалізація, артикуляція

5.3. Третій етап роботи над твором. Підготовка до концертного виступу

5.1. Умовний поділ роботи над твором на етапи. Зміст роботи над твором. Перший етап роботи над твором. Програма твору. Важливість вибору правильної редакції. Набуття навичок розбору твору. Гра напам'ять.

Умовний поділ роботи над твором на етапи

Складність роботи над музичним твором залежить від складності самого твору, його змісту, вивчення та виконання. Вивчення музичного твору є цілісним процесом, проте в ньому можна намітити певні віхи, або поділити на 3 етапи:

1. ознайомлення і розбір твору;
2. подолання як загальних, так і часткових складностей, пов'язаних з відпрацюванням деталей;
3. поєднання всіх розділів в єдине ціле, підготовка до концертного виступу.

Слід враховувати, що такий розподіл на етапи хоча і правильний, але вельми умовний.

Мета роботи над музичним твором - яскраве, змістовне, технічно досконале публічне виконання.

Зміст роботи на першому етапі.

У кожному музичному творі, як у будь-якому творі мистецтва, закладено авторський зміст. Коло художніх образів може бути вельми різноманітним: від найпростіших до вражаючих своєю глибиною і значущістю. Вивчення репертуарних творів має супроводжуватися досягненням учнем розуміння їх художнього образу і змісту. Бажано, щоб твір в однаковій мірі захоплював і учня і педагога. Від захопленості педагога залежить не лише його ставлення до роботи, відчуття від неї задоволення: таке емоційне забарвлення передається учневі, допомагає у досягненні розуміння і розкриття змісту твору.

Програма твору

На початку навчання від педагога вимагається вербальне пояснення учневі змісту музичного твору. Іноді такий процес супроводжується створенням його програми, цікавою розповіддю. Навіть у разі наявності програмної назви твору, епіграфу, музика не відбувається у видимих образах, вона не говорить словами і поняттями, вона звертається до нас за допомогою звуків, але звертається настільки ясно і зрозуміло, що образи стають зримими.

Для більш глибокого розуміння і осмислення твору, педагог знайомить учня з біографією композитора, характеризує епоху, її побутові і мистецькі

особливості, проводить паралелі з іншими творами автора (симфонічними, інструментальними). В процесі роботи обов'язковим є прослуховування записів не лише твору, що вивчається, а й інших творів композитора. При цьому завжди потрібно враховувати, що запис не має бути прикладом для наслідування. Відомо, що цей шлях не приводить до однозначно позитивного результату навіть при прослуховуванні досконалих зразків виконання.

Важливість вибору правильної редакції

У разі виникнення сумнівів щодо правильності редакційних варіантів твору, вчителю необхідно ознайомитися з усіма можливими редакціями, особливо це стосується інвенцій Й.С.Баха, сонатин і сонат віденських класиків, музики Ф.Шопена. Іноді вчитель обґрунтовано знаходить власні варіанти виконання та прагне їх відтворення учнем. У таких випадках варто пам'ятати, що творчі ініціативи не мають спотворювати авторський задум, вони повинні відповідати стилістиці та бути максимально наближеними до авторського тексту.

Набуття навичок розбору твору

Навички розбору прищеплюються учневі з перших років навчання. Слід навчити учня розбирати спочатку невеликі закінчені побудови, домагаючись точності прочитання тексту. Перш за все, розвиваючи навички розбору і вивчення п'єс, слід з перших кроків домагатися того, щоб учень сприймав нотний текст відразу групами по 2-3-4 ноти залежно від того, як вони укладаються в мотиви, такти або слова (якщо це пісенька з текстом). У молодших класах необхідний розбір окремими руками. Педагог має стежити за тим, щоб учень з самого початку звертав увагу на мотивність та фразування. Потрібно навчити учня ще на стадії розбору слухати мотиви, фрази, їх розвиток і завершення.

Особливу увагу необхідно приділяти вибору доцільної, розвиваючої аплікатури, підкреслюючи важливість її правильного застосування.



Правильно вивчену послідовність пальців можна порівняти з рівністю цеглин, з яких будується будинок: якщо цеглинки рівні, значить будинок буде міцним і довго стоятиме. Так само і п'єса буде виконуватись без помилок і надовго запам'ятається.

Гра напам'ять

Гра напам'ять є природним і зручним для виконавців процесом, проте учня обов'язково слід застерігати від запам'ятовування неграмотно розібраного

тексту. Чим важче учневі дається розбір твору, тим з більшою обережністю потрібно ставитись до вивчення його напам'ять. З особливою обережністю потрібно ставитися до розбору і вивчення поліфонічної музики.

Музичний твір необхідно вчити напам'ять завжди осмислено. Механічне вивчення, засноване на моторній пам'яті може зрадити виконавцю під час хвилювання на сцені. Моторна пам'ять необхідна як фактор, що доповнює активне запам'ятовування. Учневі потрібно пояснювати логіку послідовності розділів твору, будову того чи іншого розділу, допомагати в усвідомленні гармонічного плану, фігурацій, мотивів та інших характерних особливостей, що в сукупності створюють художній образ.

Перевіркою ступеня вивченості твору напам'ять є його виконання в повільному темпі. «Якщо виконавцю, коли він грає напам'ять, сказати - грай повільніше і йому стане від цього важче, це перша ознака, що він не знає напам'ять, не знає тієї музики, яку грає, а просто «набовтав» її руками. Осць це «набовтування - найбільша небезпека, з якою потрібно боротися постійно!»- з цими словами О.Б.Гольденвейзера не можна не погодитися.

5.2 Другий етап роботи над музичним твором. Засоби музичної виразності. Мелодія, фразування, темп, динаміка, метро - ритм, педалізація

Другий етап роботи над музичним твором

Свідома робота над твором передбачає добре розвинену слухову уяву, усвідомлене *внутрішньо-слухове* розуміння мети, до якої потрібно прагнути. Правильне, глибоке осмислення тексту породжує точні, раціональні рухи виконавського апарату.

Вчитель має слідкувати за кількістю занять учня, оскільки її недостатність у більшості випадків є причиною невдалих виступів, поразок. На другому етапі важливим є показ педагога, підкріплений поясненнями.

Одна з найбільш важливих проблем другого етапу роботи над твором - це звучання інструменту. Необхідно навчити учня програвати твір або потрібну частину в уповільненому темпі з максимальною виразністю і вслуховуванням у протяжність звуку, проведенням мелодичної лінії. Учня потрібно навчати слухати мелодію «наперед», у грі цілеспрямовано слідувати за слуховою уявою. Швидкі, легкі за звучанням епізоди слід вивчати більш міцними пальцями. Учневі потрібно постійно нагадувати, що виразність у музиці закладена композитором у вигляді мелодії, штрихів, динамічних відтінків, гармонії, темпових позначень тощо. Правильність виконання авторських вказівок є обов'язковою, оскільки від цього залежить не лише досягнення розуміння того,

про що хотів сказати нам композитор, а й успішність виконання твору перед слухачами.

Засоби музичної виразності

Мелодія

У більшості музичних творів мелодія є найважливішим засобом виразності, тому роботі над мелодією потрібно приділяти велику увагу. Цей процес передбачає вивчення головного голосу, вслуховування в нього, намагання відчувати всю його виразність. Важливо зрозуміти логіку мелодичного розвитку, відчувати рух мелодичної енергії, інтонаційні тяжіння, кульмінації, зміни фаз емоційної напруги, її послаблення.

Репертуар учня має налічувати твори, в яких авторами закладено всю жанрову різноманітність мелодій: пісенних, танцювальних, жартівливих, маршевих, сумних, гротескних тощо. Найбільшу увагу слід приділяти роботі над кантиленними мелодіями, оскільки вони закладають підвалини вміння зв'язної гри, знайомлять учня з елементами музичної виразності, що запозичені інструментальною музикою із вокальних джерел. Мелодії такого типу долучають маленьких музикантів до мистецтва «співу» на інструменті, розвивають навички гри legato.

Якомога раніше потрібно знайомити учня з інтонаційною виразністю мелодії, навчити його розумінню виразного смислу окремих інтонацій: питальних, закличних, інтонацій сумного зітхання та з залежною від цього інтервальною будовою мелодичної лінії.

Необхідно познайомити учня з фразувальними й інтонаційними лігами, пояснювати їх значення. Обов'язковим є навчання учня ладо-тональному тяжінню, умінню розрізняти виразний смисл опорних звуків, ввідних тонів, альтерацій, мелодичних устоїв та неустоїв. Не менш важливо, щоб учень умів правильно відчувати дихання музики – паузи і цезури.



Живе дихання є основним нервом людського мовлення, а відповідно, і музичного мистецтва, що зародилось зі звуків людського голосу... Якщо уявити собі таку людину, яка б могла говорити цілу хвилину не переводячи дихання, то слухати її було б неможливо. Такі самі відчуття психологічної задухи виникають при грі деяких піаністів. Елементів дихання, цезур, пауз в їхній грі нібито не існує.

О.Гольденвейзер

Фразування

Особливого значення на даному етапі набуває робота над фразуванням. Потрібно пояснити учневі, що в кожній музичній фразі є особлива точка тяжіння, вершинка, яка становить її логічний центр і тісно пов'язується з гармонічною основою. Також учням потрібно нагадувати, що лінію музичної фрази необхідно вести і при виконанні штриха *non legato* та інших відривистих штрихів. Уже у виконанні найпростіших творів учень має розуміти роль дихання, вміти слухати цезури, усвідомлювати значення музичних «розділових знаків».

Фразування є дієвим засобом втілення авторського задуму. Завдяки фразуванню музикант доносить до слухача характерний для твору розподіл на фрази, робить зрозумілою його структуру. Загальні закономірності фразування виявляються в: 1) поділі музичного твору; 2) виявленні і підкресленні кульмінацій; 3) використанні таких виконавських прийомів, як динаміка, тембр, темп.

Основною складовою музичного твору є період, який представляє собою завершену музичну думку. Періоди діляться на більш дрібні побудови: речення, фрази і мотиви. Найменша змістовна одиниця – мотив (*як слово у мовленні*). В музиці доби класицизму період має квадратну структуру, тобто 8-тактний період складається з двох 4-тактних речень, 4-х двотактних фраз і 8ми однотоктних мотивів. В музиці середини і кінця ХІХ століття, а також в сучасній музиці періоди зовсім не поділяються на речення, або ж можуть поділятися довільно. Період в свою чергу є частиною більших побудов. Із цих побудов і складається музичний твір.

Одним із способів поділу музичного твору на змістовні частини є виконання цезур. Цезури відіграють важливу роль у виконанні музики, вони сприяють виявленню живого дихання музичної фрази, вносять ясність у розгорнення музичної думки.

У кожній фразі відбувається чередування трьох стадій: зростання енергії, кульмінація і заспокоєння. Розуміння і підкреслення кульмінації музичної побудови робить виконання виразним і обдуманим. Не всі кульмінації в творі мають однакове значення. Є кульмінації дрібних побудов і кульмінації головні, що об'єднують навколо себе велику частину твору, або ж увесь твір. Виконавець має слідкувати, щоб другорядні кульмінації не перекривали собою центральну, головну. Підкреслення, показ кульмінації має відбуватися шляхом демонстрації, показу кульмінаційних звуків за допомогою динаміки чи агогіки. Зміна темпу в кульмінаціях, має обов'язково бути компенсованою у наступних побудовах. Кожна кульмінація - *ікт*, зумовлюється попереднім зростанням звукової енергії, яка називається *передіктом*. Передікт супроводжується

динамічним посиленням звуку. Стадія заспокоєння після кульмінації називається *постіктом* і є стадією послаблення звуку аж до повного заспокоєння. Це основна схема застосування фразування як одного із найдієвіших засобів музичної виразності. Окрім цієї схеми існує ще низка варіантів фразування. Бувають мотиви, які складаються з ікту та постікту, можливі, зовсім без постікту; бувають фрази зі скороченим передіктом і зтягнутим постіктом тощо. Завдання виконавця є не в догматичне дотримання правил, а гнучкість фразування в залежності від художнього змісту твору.

Темп є одним із надважливих засобів музичної виразності; якщо у виконанні присутня відповідність темпу змісту музичного твору, виконання може є переконливим (*і навпаки*). Іноді під час концертного виступу невірною обраною темпом може звести нанівець увесь підготовчий і репетиційний період. Поняття «темп» не є постійною величиною, під час виконання твору можуть відбуватися певні відхилення (у відповідності до авторських вказівок) чи смаку виконавця, однак у кожному творі має бути генеральний темп, якого виконавець має дотримуватися впродовж всього виконавського процесу.

Велику роль у розкритті художнього образу твору відіграють агогічні відхилення в рамках одного темпу. Іноді підхід до кульмінації потребує його прискорення, а іноді уповільнення. В самій кульмінації часто буває затримка на одному або декількох звуках. Агогіка в нотному тексті не позначається, використовувати її потрібно обережно, з почуттям смаку і міри. «Ефектні фермати», перебільшені акценти та зміни темпу роблять виконання карикатурним, тому їх потрібно уникати.



Деякі учні поводяться з темпом, як машиністи паровозів. Починають п'єсу поступовим входженням в темп. Закінчують її тривалим ритардандним пихтінням.
Н.Перельман

Динаміка як один із основних елементів музичної виразності, тісно пов'язана із фразуванням. Високохудожнє фразування можливе при використанні тонкого динамічного нюансування. Варто пам'ятати, що динамічні відтінки мають відносний характер. Наприклад: сила *f* залежить від того відтінку, який застосовувався перед ним. Динамічні відтінки розділяються на 2 групи: 1) відтінки постійної сили звучання; 2) відтінки із зміною сили звучання. Друга група почала використовуватись у музичному виконавстві лише з середини XVIII століття. Динамічні відтінки поступового переходу – крещендо,

димінуендо – надають музиці особливої життєвої сили – вони за своєю природою відображають розвиток музичного образу, його рух і внутрішні зміни. Одна із поширених помилок полягає в тому, що crescendo поєднують із прискоренням темпу, а diminuendo з його уповільненням. Цього робити не можна. У класичних творах при русі мелодії вгору завжди застосовується crescendo, а вниз – diminuendo. Ця закономірність має значення і для сучасної музики, хоча в ній існує багато прикладів протилежного характеру.



Нюанс - відтінок; в музиці це - відтінок музичної думки.

Деякі починають з відтінку, не подбавши заздалегідь ознайомитися з "предметом" відтінку.

Шукати міру *f* і *p* треба не в силі звуку, а в рельєфності головного по відношенню до всього іншого

Н.Перельман

Педалізація



Підручник з педалізації так само немислимий, як, скажімо, "Короткий курс чаклунства" або "Посібник за помахом чарівної палички".

Педаль, окрім усього іншого, має ще здатність красиво обезсмилювати виконання.

...Любіть педаль, досліджуйте її, вчіть педаль, вчіть з педаллю! Вчіться нашаровувати і відшаровувати педаль.

Педаль - звукова хмарина, і говорити про неї хочеться як про хмарку: шарувата, пір'яста, обволікає, що нависає, грозова, що пливе, похмура, легка, світла! А ми говоримо: брудна, чиста, і вищим термінологічним досягненням вважаємо запозичені у винногорілчаних виробів вимірювання – напівпедаль і чвертьпедаль!

Взаємовідносини паузи з педаллю - одвічне питання. Знімати чи не знімати? Відповім запитанням: скажіть, будь ласка, розмовляючи, ви в паузі залишаєте рот відкритим чи закриваєте його?

Н.Перельман

Проблема художньої педалізації - одна з основних у фортепіанному виконавстві. Методика навчання гри на фортепіано не може існувати без її розкриття. На нашу думку, у підготовці майбутніх викладачів інструментальних дисциплін проблема педалізації стосується кожного з них, оскільки в професійній діяльності вони будуть тісно співпрацювати зі своїми концертмейстерами, визначати та запобігати недолікам їхньої гри. Окрім того, фахівець високої кваліфікації має вміти розрізняти якісну і неякісну фортепіанну гру, яка повністю залежить від вміння піаніста користуватися педаллю, за А.Рубінштейном, «душею», фортепіано.

Саме в умінні користуватися педаллю проявляється творча уява, глибина розуміння музики, почуття стилю, багатство звукової палітри піаністів. Навчання педалізації невіддільне від їхнього навчання музиці. Безмежні можливості застосування правої педалі, умовність її позначення і індивідуальний підхід ускладнюють вироблення загальних положень. До нинішнього часу спроби методично обґрунтувати прийоми художньої педалізації, так само як і пропозиції змінити і уточнити позначення педалі в нотному тексті не досягли омріяної мети. Окрім того, методичні праці, що стосуються педалізації, в основному адресовані дорослим, музичнограмотним і технічно розвинутим піаністам. Практичні ж труднощі застосування педалі виникають вже в той момент, коли учень знайомиться з нею вперше, механічно наслідуює її позначенням і отримує незадовільний звуковий результат.

Вже з перших занять учень має усвідомити, що педаль є яскравим і незамінним засобом музичної виразності, що в кантиленних п'єсах потрібно застосовувати більш тривалу й густу педаль, ніж в танцювальній. У роботі над звуком педагог звертається до музичного слуху учня, намагається досягнути відчуття нероздільності пальців з клавіатурою. В роботі над педалізацією потрібно навчати учня, в першу чергу, слухати себе, всіма можливими способами пояснювати йому, що педаль у піаніста знаходиться спочатку у вухах, а потім уже в нозі, яка має миттєво виконувати саме слухові вказівки.

В роботі з початківцями дуже важливо викликати у них захоплення багатством музичних образів, пов'язаних з педаллю. Початок навчання педалізації залежить від рівня музичної обдарованості учня та його фізіологічних властивостей. Деякі вчителі користуються спеціальними пристроями, які дозволяють маленькій дитині з самих перших кроків діставатися педалі і навчатися застосовувати її в простих музичних фрагментах (наприклад, в акордах наприкінці п'єси).

На ранніх етапах навчання корисно порівнювати звучання без педалі і з педаллю. В процесі роботи учень вивчає нотний текст без педалі. Коли ж

включається педаль, дитина в своєму виконанні чує новий звуковий колорит.

Перше застосування педалі

З чого потрібно починати роботу: з використання прямої чи запізнілої педалі? Думки педагогів розходяться, на нашу думку, доцільно починати навчання з прийому запізнілої педалі. Учень слухає чисте звучання і в нього автоматизується необхідна координація рухів (рука вниз, нога вгору) До вашої уваги підготовчі вправи до застосування запізнілої педалі:

Е.Гнесина "Подготовительные упражнения"

Piano

8

Перше застосування педалі має стати справжньою подією в музичному житті дитини, такою, яка залишить яскраве враження на все життя. Варто обирати такий твір, де педаль зустрічалася б у окремих місцях – наприклад:

№4 Гедике "Танец"

Piano

Спочатку доцільно вибирати п'єси з нескладним використанням педалі, наприклад:

Э.Тецель "Прелюдия"

Умеренно

Piano

Запізніла педаль змінюється після зміни гармонії. Серед перших п'єс, що виконуються з педаллю, можна назвати «Хворобу ляльки», «Похорони ляльки» П.Чайковського. Виконання цих творів є дієвим засобом розвитку художнього мислення учнів.

Необхідно з перших кроків вимагати від учня обережності натискання і, особливо, відпускання педалі. При вихованні перших навичок педалізації краще не вживати слово «зняти» педаль, а говорити «відпустити» педаль, у дитини має виникнути відчуття нероздільності ноги з педаллю. Обов'язково потрібно стежити, щоб учень накривав ногою тільки розширення педалльної лапки (головку педалі). Якщо в п'єсі педалізується останній акорд, слід привчити учня не знімати руки доки акорд триває/звучить на педалі. Якщо педаль застосовується в п'єсі тільки один раз, нога має перебувати на ній з самого початку виконання. Необхідно також перевіряти, чи нога на педалі є вільною, чи дитина тримає її з напругою в гомілковостопному суглобі.

У мистецтві фортепіанного виконання права педаль діє на:

- подовження звуків за межі часу натискання клавіші;
- злиття звуків, послідовно взятих на одній педалі;
- посилення звуків;
- тембральне збагачення звукового забарвлення.

Так само, як у роботі над звуком педагог звертається до музичного слуху учня, так і в роботі над педалізацією потрібно апелювати до вміння учня слухати своє виконання (*педаль не в ногах! педаль у вухах!*).

Порівняння безпедальної і педалльної гри спрямовує дитячий слух на сприйняття гармонії. При використанні педалі звуки збираються в акорд і учень чує гармонію. Гра п'єс з повторюваними (пульсуючими) акордами при постійній зміні педалі допоможе виховати в учня вміння безперервно слухати гармонію на педалі, чути зникнення минулого звучання в момент появи нового. Щоб вслухатися в звуковий фон п'єси, корисно пограти з педаллю тільки партію лівої руки.

П. Чайковский "Болезнь куклы"
Moderato

Piano

mf

Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. Ped.

На п'єсах з фактурою, де на педалі відбувається збирання звуків в один акорд, учень має навчатися відчувати, як збагачується гармонія завдяки поступовій появі нових акордових звуків різної гучності і як зникає колишня гармонія в момент зміни педалі.

Прийом зміни педалі широко використовується у фортепіанному виконавстві. Потрібно вивчати з учнем п'єси різноманітного характеру, щоб ґрунтовно закріпити його.

С. Майкапар "Прелюдія № 6"
Allegro non troppo

Piano

Від учнів з середнім рівнем музичних здібностей спочатку потрібно вимагати правильного вивчення й виконання тексту, красивого звучання творів без застосування педалі. Однак, варто пам'ятати, що такий метод має негативну сторону, вона виявляється у відсутності гучного, тягучого звучання басів, а відтак відокремлення усіх фактурних складових – мелодії, середньої лінії акомпанементу і басу, гармонічне звучання стає неповноцінним. Якщо здібності учня не дозволяють розбирати п'єсу одразу з педаллю, то бажано, щоб період безпедальної гри не затягувався надовго.

З дітьми, що володіють високим рівнем розвитку музичних здібностей, розбирати п'єсу потрібно одразу з педаллю. Поступово учням потрібно надавати все більшої самостійності в її застосуванні. Наприклад, пояснивши педалізацію у перших фразах і важких місцях п'єси, учням можна пропонувати далі вслухатися в звучання і знайти необхідне застосування педалі. Іноді можна давати завдання самостійного позначення педалі.

«Навченості педалізації» на початку навчання не потрібно боятися, вона не буде механічною, якщо дитина навчиться слухати свою гру - в цьому і полягає головне завдання музиканта-педагога.

Пряма педаль

Вживається головним чином, в п'єсах з гострим, чітким танцювальним ритмом. Вона підкреслює сильні доли або створює ритмічну опору фрази. Така педаль доцільна, наприклад, в Маршах:

Р.Шуман "Солдатский марш"
Бодро и определенно

Piano

У «Марші» Шумана карбованим штрихом треба передати веселу дитячу урочистість; рішучий початок фрази слід забарвити глибокою і відносно тривалою педаллюю.

У «Сміливому наїзнику» Р.Шумана при легкому *staccato* в досить швидкому темпі передбачається короткий і неглибокий натиск педалі, який буде відтінювати пружність ритму. Коротка педаль на сильних долях в п'єсах танцювального характеру дає можливість учневі краще відчувати ритм, різницю між безпедальним і педальним звучанням, допоможе педагогу розвивати у виконанні учня риси гнучкості і витонченості:



Пряма (ритмічна) педаль в танцювальних п'єсах в більшості випадків має бути неглибокою і не завжди абсолютно прямою. Якщо мелодія починається з затакту, то педаль потрібно брати не одночасно, а майже одночасно зі звуком на сильній долі такту, як би слідом за звуком так, щоб педаль не підхоплювала останній затактовий звук.

Корисно вчити, зупиняючись на сильній долі без натискання педалі і слухати, чи зник останній затактовий звук, чи чисто звучить інтервал на «раз». Лише після цього натиснути педаль. Корисно так само зупинитися, взявши педаль на сильну долю, і слухати - що звучить в педалі.

П. Чайковський "Вальс"
Allegro assai

The image shows a musical score for Piano in 3/4 time, titled "Вальс" by P. Tchaikovsky, marked "Allegro assai". The right hand (treble clef) has a melody with a piano (*p*) dynamic. The left hand (bass clef) has a bass line with chords. Pedal markings (Ped.) with asterisks are placed under the bass line at the beginning of several measures.

Педалізація в кантілені

Робота над педалізацією має надзвичайно велике значення в роботі над звуком. Уміло користуючись педаллюю, піаніст знаходить тембр і колорит звучання, створює гармонічний фон мелодії. На початковому етапі необхідна точність педалізації, осмислення і обмеження її, вміння домагатися співучості легато без допомоги педалі. Надалі робота над педалізацією має стати живим творчим процесом, пов'язаним з поглибленням індивідуальної майстерності виконавців.

Як один з перших кроків можна запропонувати педалізацію кульмінаційних звуків музичних фраз або просто відносно більш довгих звуків мелодії: приклад: П. Чайковський «Старовинна французька пісенька». У цій п'єсі звук ре другої октави на педалі відтіняє кульмінацію мотиву, забарвлює мелодію обертонами басового звуку соль малої октави і допомагає створенню безперервного звучання органного пункту в басі (5-й палець в лівій руці) повинен піднятися, щоб взяти новий звук соль не раніше, ніж відбулося натискання педалі. При педалізації опорних звуків мелодії, що виконується legato виникає небезпека, що на педалі залишиться попередній мелодичний звук (до). Якщо відбуваються такі помилки, значить дитина не слухає чистоту мелодичної лінії, або не знає як позбутися від педального «брудну». Корисною вправою в цьому випадку буде порівняння «брудної» педалізації і чистої (у виконанні педагога).

В репертуарі учня мають бути п'єси різного характеру, де потрібні різні прийоми педалізації.

С. Майкапар "Прелюдия № 1"
Allegro

С. Майкапар "Прелюдия № 4"
Andantino tranquillo

1. Leo. * Leo. * Leo. * Leo. * Leo. *
2. Leo. Leo. Leo. Leo. Leo. Leo. Leo. Leo. Leo. Leo.

Педагог повинен продумати і показати учневі кожен прийом, але учень не завжди може знати, яким саме прийомом користувався вчитель. Треба зберігати в дитині захопленість музикою, вимагати, щоб учень, виконуючи п'єсу, створював настрій, відчував образ, думав про звук. Тоді педальна фарба включиться як природна і необхідна деталь виразності. Кантиленні п'єси більш ніж будь-які інші, допускають можливість різних варіантів педалізації в залежності від здібностей учня, від його слухового розвитку і музичної чуттєвості.

Іноді при поступовому русі мелодії доводиться міняти педаль на кожен новий звук. Деякі учні при цьому схильні підштовхувати звуки в мелодії.

Плавність у виконанні мелодичної лінії навіть музично дуже здібними учнями досягається не одразу. Спочатку потрібно виробити плавне легато мелодії без педалі і якщо учень, переключившись на педаль, виконує мелодію з поштовхами, значить в таких випадках потрібно спробувати застосовувати дуже неглибоку педаль, потім знову повернутися до гри без педалі. Корисно дати учневі вслухатися у відрізки, де прохідні звуки виконуються на одній педалі (позбутися від поштовхів).

Ліва педаль

В перші роки навчання лівою педаллю краще не користуватися. Техніка використання лівої педалі не складна, її потрібно натискати перед початком звукодобування. Необхідно детально пояснити учневі: термін *una corda* (одна струна) зберігся з тих часів, коли кожному звуку на фортепіано відповідало не більше двох струн, тому при зміщенні механіки (натиску лівої педалі) молоточок ударяв тільки по одній струні. Нині ефект приглушеного звучання від застосування лівої педалі можливий завдяки тому, що вся молоточкова система нахилиється (наближається) до струн. Кожен молоточок ударяє як і раніше, по трьом струнах, але розмах молоточка менший і тому звук слабкіший.

Усе вищевикладене є тільки невеликою частиною прийомів педалізації, оскільки ця проблема є об'ємною і надважливою у розкритті художнього образу твору. Техніка, звук, педаль - все це є засобами досягнення мети, розкриття художнього образу, яким вчитель має захопити учня. Вміння захопити учня кожною фразою, нюансом, динамікою, є головним завданням вчителя музичного мистецтва. Учень має вміти слухати себе в процесі репетиційної підготовки і під час концертного виконання, а всі засоби і прийоми, в тому числі і педалізація, мають бути підпорядкованими творчому процесу. Увагу учня потрібно постійно привертати до виразності музики, до створення та розкриття художнього образу. У разі, якщо намічена педаль є складною для учня, а труднощі педалізації відвертають його від музики, потрібно показати і пояснити йому найдоступнішу педалізацію.

Навчання педалізації має проходити в певній поступовості (як, наприклад, процес розвитку техніки). Але не можна всіх учнів вести однаковим шляхом. Здібності у дітей різні, отже, до кожного потрібно підходити індивідуально, з постановкою посильних завдань.

Завдання педагога полягає в тому, щоб після пояснення і закріплення основних прийомів педалізації допомогти учневі знаходити вірну педаль в кожному окремому випадку, виходячи зі звукових особливостей твору, його стилю, жанру, фактури, художнього образу.

Метро-ритм

Музичним ритмом називають співвідношення звуків різної тривалості.

Музичний метр - це чергування сильних і слабких долей у такті.

Музичний ритм і музичний метр нерозривно пов'язані між собою, разом утворюючи поняття **метроритм**. Змістовність і художня цінність мелодії залежить від метро-ритмічної організації. Виховання навіть елементарних виконавських навичок неможливе без виховання відчуття рівномірної пульсації в музиці.

Відбиття ритму ногою, вмикання метроному можуть служити засобом ритмічної організації виконання тільки під час розбору нового музичного матеріалу, засвоєння складного ритму та у перевірці кінцевих темпових показників, але в процесі виховання музиканта підмінити відчуття внутрішньої музичної пульсації зовнішньою ритмізацією за допомогою сторонніх звуків не потрібно.

На початковому етапі навчання для виховання почуття рівномірної пульсації доцільно дотримуватися принципу поступового ускладнення ритму. Спочатку використовують матеріал, де застосовуються звуки однієї тривалості. До зміни тривалостей звуків переходять після засвоєння кожної тривалості окремо. Як засіб відпрацювання стримуючих імпульсів виконавця, велике значення мають вправи на перехід від великих до менших тривалостей і навпаки. Ці вправи виховують також уміння володіти собою під час виконання ритмічно складних п'єс.

Типові метро-ритмічні помилки.

Одна із них – нерівність руху. Ця помилка виявляється у прискоренні темпу й виникає при виконанні різних за складністю епізодів, груп і секвенцій, що повторюються. Іноді складні епізоди виконують швидко для того, щоб швидше залишити їх позаду. Варто пам'ятати, що складні місця потрібно вивчати в тому темпі, в якому відбувається усвідомлений контроль кожного звуку і кожного ігрового руху. Доки твір не грається в спокійному темпі, не можна переходити до швидкого. *(При правильній постановці та аплікатурі, темпових проблем не має виникати, темп має прийти сам).*

Щоб не прискорювати темп в легких місцях, потрібно пам'ятати про необхідність рівності темпу. Уповільнення зустрічається як наслідок бажання точно виконати складний епізод. В таких випадках вся п'єса повинна виконуватися повільно.

Темп іноді може змінюватися в зв'язку зі змінами динаміки. Крещендо, прискорення, димінундо – уповільнення. В таких випадках слід контролювати темпи, граючи на репетиціях без динамічних відтінків. Недоліком виконавського ритму є недооцінка значення паузи. Потрібно пам'ятати, що пауза є одним із головних засобів музичної виразності. Велику роль у вихованні ритмічної дисципліни відіграє вивчення твору в уповільненому темпі, але

занадто тривалі вправи в уповільнених темпах не дають можливості вільно оволодіти вказаним автором темпом. Вивчивши матеріал, слід поступово наближатися до справжнього темпу.

Виховання художнього ритму

Кожен виступ видатного виконавця завжди є прикладом того, як вміло використане відхилення від темпу або акцент на слабкій долі такту поглиблюють виразність фрази. Виховання вміння змінювати темпоритм в залежності від художньої змістовності має бути складовою частиною художнього розвитку молодих виконавців. Відхилення мають природно впливати із основного темпу, бути художньо зумовленими і обґрунтованими. Це може відбуватися за умов, коли учень досягне необхідного рівня виконавської культури і ритмічної дисципліни. Тенденція темпових змін має базуватися на вже вихованій ритмічній точності виконання. Існує два види таких темпових змін:

1. поступове прискорення або уповільнення;
2. зміна темпу.

Прискорення і уповільнення бувають різними за тривалістю. Ступінь відхилення від темпу в кожному конкретному випадку залежить від змісту твору. В окремих випадках можна застосовувати зміни темпу, не позначені автором або редактором. Це право кожного виконавця. Потрібно пам'ятати, що тимчасове прискорення темпу має бути компенсованим відповідним його уповільненням і навпаки.

На початку навчання необхідно вдаватися до дещо перебільшеного акцентування учнем сильних долей такту. З часом, різкість акцентування має згладжуватися, показ сильних долей ставати доцільно помітним. З учнями старших класів потрібно досягати відчуття фразування без надмірного підкреслення сильної долі кожного такту.

Гармонійна єдність метру й ритму і прагнення до їх художнього перетворювання є основою зростання виконавської майстерності учнів.

Артикуляція

На думку багатьох видатних викладачів та виконавців, головною в техніці виконання є артикуляція, пальцева «дикція», здатність до ясного осмисленого і виразного виголошення думки.

Про всіх різновиди артикуляції, її функції, прийоми, основні формули промовляння мотивів тощо можна дізнатися в книзі І.Браудо «Артикуляція»⁶².

⁶² Браудо І. Артикуляція. – Електронний ресурс. Режим доступу до інформації: https://nzelenkova.ru/files/metodicheskie_materialy/Braudo_I_Artikulyaciya.pdf

Види вимови:

- зв'язність (легатіссімо, легато, сухе легато);
- розчленованість (глибоке нон легато, нон легато, метрично визначене нон легато (звук - пауза));
- стислість (м'яке стаккато, стаккато, стаккатіссімо).

Функції артикуляції: 1) акустична; 2) динамічна і фразувальна; 3) декламаційна; 4) розпізнавальна - виявлення малюнку ритмічної структури мелодії.

5.3. Третій етап роботи над твором. Підготовка до концертного виступу

Третій заключний етап роботи над твором є результатом усієї проведеної роботи вчителя і учня. Його успішність залежить від того, коли за часом він розпочнеться, тобто коли учень буде виконувати твір від початку до кінця у вказаному автором темпі. Такий часовий проміжок має бути не меншим від двох тижнів до моменту сценічного виступу. Граючи твір цілком, учень має показати, що вся його попередня робота була результативною. Ця результативність виявляється у правильності застосування засобів музичної виразності, відсутності технічних проблем, грі у вірних темпах без текстових помилок і зривів. Чим раніше учень зможе виконувати перелічені завдання, тим більше можливості надається вчителю для роботи над інтерпретацією, над розвитком художнього мислення та зосередженні уваги на вихованні сценічної волі учня. Лише за таких умов можливе доведення твору до піку художніх і технічних можливостей учня. Не варто засмучуватися, якщо таке виконання не відбудеться під час концертного виступу, іноді набагато важливішим є факт його фіксації на репетиції, коли вчитель і учень залишаються задоволеними відсутністю зауважень до гри. Іноді концертне виконання з різних причин буває не зовсім досконалим, але якщо така досконалість була досягнута в репетиційний період, це безперечно, є великим успіхом учня, його творчим зростанням, шляхом набуття виконавської майстерності.

Виконання музичного твору перед публічною аудиторією є кінцевою метою навчання музичному мистецтву, саме тому від початку розбору твору учням потрібно не лише нагадувати про наближення сценічного виступу, а й постійно виховувати бажання гри на публіці. Велике значення для успішного виступу має добре продумана і проведена підготовка – гра в концертних костюмах, гра перед однокласниками, батьками, спонукання учня до уявлення себе під час виступу, моделювання концертної ситуації. Особливу увагу потрібно акцентувати на фізичній витримці. У разі підготовки до

відповідальних концертів чи конкурсів твір має бути обіграний перед різними аудиторіями не менше трьох разів.

Для учнів, які грають з акомпанементом, третій етап роботи над твором є самим цікавим і захопливим процесом, тому важливо, щоб він розпочинався якомога раніше. У грі на духових інструментах на третьому етапі учням пропонується проспівувати твір від початку до кінця, оскільки при цьому відбувається робота дихання, губ, язика, в цілому весь виконавський апарат знаходиться в стані активної дії.

Завдання та запитання до теми V:

1. Які завдання стоять перед учнями на різних етапах роботи над твором?
2. На якому етапі має відбуватися робота над розкриттям художнього образу твору?
3. Які б поради ви надали своєму учневі перед виходом на сцену?
4. Опишіть свій найвдаліший виступ у музичній школі.
5. Засоби музичної виразності та їхня роль в досягненні музичного мистецтва.

Джерела інформації:

1. Браудо И. Артикуляція. – Електронний ресурс. Режим доступу до інформації:

https://nzelenkova.ru/files/metodicheskie_materialy/Braudo_I._Artikulyaciya.pdf

Теми для науково-дослідних завдань:

1. Зміст професійної діяльності викладача-інструменталіста у мистецькій школі.
2. Історія розвитку та традиції інструментальної педагогіки в Україні.
3. Роль педагогічної спадщини видатних виконавців у формуванні майбутнього інструменталіста.
4. Зміст роботи над музичним твором в інструментальному класі.
5. Особливості смичкового виконавства та методи навчання скрипалів (альтистів, віолончелістів) в інструментальному класі.
6. Використання традицій вітчизняного фортепіанного виконавства у підготовці учнів-піаністів.

Обов'язково для перегляду:

М.С.Казінік:

Космос Скрыбіна <https://www.youtube.com/watch?v=9oXUJIJ7q3E>

Ефект Бетховена <https://www.youtube.com/watch?v=3m9K4c4Rwwg>

Ефект Гріга <https://www.youtube.com/watch?v=e-XWrJbORss>

Темні знаки культури <https://www.youtube.com/watch?v=8bwvVw0KXPI>

Ефект Шуберта <https://www.youtube.com/watch?v=6oLtmBTilvA>

Музичний розвиток дитини

<https://www.youtube.com/watch?v=IBD3Wc14Gc>

VI. Робота над музичним твором (Продовження)



6.1. Методика роботи над поліфонічними творами в ДМШ. Порівняльна характеристика редакцій творів Й.С.Баха. Види поліфонії. Способи вивчення поліфонічних творів. Робота над поліфонічними творами сучасних композиторів. Про виконання мелізмів у поліфонічній музиці. Робота над поліфонією в середніх і старших класах ДМШ.

6.2. Робота над творами великої форми. Сонатна форма. Варіації. Рондо. Концерт.

6.3. Роль дихання у виконавському процесі.

6.4. Аналіз виконавських і педагогічних особливостей музичного твору.

6.1. Методика роботи над поліфонічними творами в ДМШ. Види поліфонії. Порівняльна характеристика редакцій творів Й.С.Баха. Способи вивчення поліфонічних творів. Робота над поліфонічними творами сучасних композиторів. Про виконання мелізмів у поліфонічній музиці. Робота над поліфонією в середніх і старших класах ДМШ

Методика роботи над поліфонічними творами в ДМШ

Робота над поліфонічними творами є невід'ємною частиною навчання музиканта. Це пояснюється тим величезним значенням, яке для кожного, хто грає на музичному інструменті, відіграє поліфонічне мислення і володіння поліфонічною фактурою. Якщо в учня недостатньо розвинений поліфонічний слух і відсутні необхідні навички виконання поліфонії, його гра не буде художньо повноцінною, *оскільки вся музика є поліфонічною!* Послідовне знайомство і оволодіння різними видами поліфонії дозволяє учневі навчатися визначати мелодичні лінії голосів, слухати і розуміти значення кожного голосу, знаходити засоби досягнення їхнього диференційного звучання.



Педагог в першу чергу має сам розуміти і любити поліфонічні твори, оскільки від цього залежить ставлення до них його учнів. Вступна бесіда має базуватися на тому, що поліфонічна музика, зокрема твори Й.С.Баха, містять у собі безліч мотивів, кожен з яких, за певної обробки, міг би стати прекрасним сучасним популярним хітом. Поліфонія, в першу чергу це - мелодія!

І ще одна, можливо, надто смілива думка: першим і найкращим рок музикантом був Й.С.Бах. Його музика це джерело невичерпної енергії. Ритмічна організація та насиченість басових ліній за силою впливу на слухача спонукали багатьох рок-музикантів здійснювати різноманітні обробки саме у стилі музики Рок.

«Нотний зошит Анни Магдалени Бах», «Маленькі прелюдії і фуги» «Інвенції і симфонії» - ось основний поліфонічний матеріал піаніста та баяніста початківця. Основну мету вивчення цих творів визначив сам Й.С.Бах. На титульному аркуші збірника «Інвенції і симфонії» знаходяться його слова: «Сумлінне керівництво, в якому любителям клавіру, особливо спраглим вчитися, показаний ясний спосіб, як чисто грати не тільки двома голосами, але при подальшому вдосконаленні правильно і добре виконувати три обов'язкових голоси ...головне ж - домогтися співучої манери гри і при цьому набути смак до композиції».

Перше знайомство з поліфонічним твором

Знайомство з поліфонічним твором - важливий момент в житті учня. Нерідко твір буває вже відомий учневі (він міг чути його у виконанні старших учнів, засобів інформації, з концертних виступів), а, можливо, твір є зовсім новою для учня музикою, тоді перше знайомство з ним набуває для ще більшої значущості. Вчителю необхідно у доступній формі розповісти учневі про особливості написання та виконання поліфонічної музики, охарактеризувати її образну сферу, продемонструвати твір на інструменті.

Обираючи для учня той чи інший поліфонічний твір, педагог має бути впевнений, що він є для нього посильним. При виборі поліфонічного твору необхідно враховувати наступне: він має бути порівняно коротким, позбавленим особливих технічних труднощів і, здебільшого, побудованим на одній темі. Не можна ігнорувати той факт, що на сьогоднішній день існує декілька редакцій одних і тих же бахівських творів, що можуть входити до репертуару учня музичної школи. Вибрати редакцію або ж вивчати твір з уртексту (оригінального авторського тексту) - має вирішувати педагог.

Відмінність редакцій від уртексту:

1. *Динаміка* - Й.С.Бах не залишав у рукописах позначок динаміки, штрихів, аплікатури тощо; всі позначення, що зустрічаються в нотах, є редакторськими вказівками;
 2. *Темп* - Бах практично не залишив вказівок щодо темпу виконання своїх творів. Позначення *accelerando*, *rallentando*, *piu mosso*, *meno mosso*, *stringento* взагалі не застосовувалось.
 3. *Штрихи* – поряд із творами, позбавленими будь-яких позначень штрихів, зустрічаються такі, де штрихи позначені. Зовсім позбавлені штрихових вказівок твори, що становлять основний репертуар школяра.
 4. *Аплікатура* – позначення аплікатури є повністю редакторськими пропозиціями. Поряд з умінням читати редакторську аплікатуру, учень має навчитися грамотно розставляти її самостійно.
- Навчання школяра розрізняти бахівський текст і редакторські вказівки – завдання, що має велике виховне значення.



**Тільки вимагаючи неможливого, досягнеш усього
можливого.**

Г.Нейгауз

Види поліфонії

1. Підголосна поліфонія - властива багатоголосній пісні і обробкам пісенних мелодій. В її основі лежить розвиток головного голосу - заспіву.

Підголоски сприяють збільшенню насиченості музичної тканини та загальному мелодичному розвитку. П'єсу, написану в такій манері, легко уявити у виконанні хору.

2.Контрастна поліфонія - заснована на розвитку двох самостійних ліній. Прикладом контрастної поліфонії є твори Й.С.Баха із Нотного зошиту Анни Магдалени Бах, деякі «Маленькі прелюдії», частини сюїт.

3.Імітаційна поліфонія - заснована на послідовному проведенні в голосах: однієї й тієї ж мелодичної лінії (канон); однієї, або більше мелодичних відрізків із завершеною музичною думкою (теми деяких інвенцій та фуг). У поліфонії імітаційного складу, всі голоси рівнозначні, кожному з них відводиться своя роль.

Знайомство з поліфонією має відбуватися у наступному порядку: підголосна, контрастна, імітаційна. Така послідовність сприяє планомірному розвитку усіх видів музичного слуху учня та в цілому зростанню його виконавської майстерності.

Порівняльна характеристика редакцій інвенцій Й.С.Баха

Записувати у спеціальний зошит п'єси, призначені для навчання свого старшого сина Вільгельма Фрідемана, Й.С.Бах почав у 1720-му році. Цей зошит поряд із легкими творами містив у собі 15 двоголосних п'єс зовсім нового жанру під назвою «Pralambulum» і 14 триголосних п'єс під назвою «Fantasien». Це був перший варіант дво- і триголосних інвенцій. Двоголосні називалися *інвенціями*, триголосні – *симфоніями*.

Найбільш відомими редакціями інвенцій Й.С.Баха є редакції К.Черні, Ф.Бузоні, Г.Бішофа, С.Діденка, Л.Райзмана, Б.Бартока, Ружицького, Л.Ландсгофа, Л.Ландсгофа, Б.Муджеліні.

Редакція К.Черні характеризується добре продуманою аплікатурою, зручним розподілом середнього голосу між правою і лівою руками. До недоліків можна віднести переважання *legato*, не властиву добі бароко хвилеподібність динаміки, велику кількість уповільнень, відсутність контрастних, динамічних протиставлень, пропозиції щодо використання перебільшено швидких темпів. (Ця редакція швидше відображає епоху самого К.Черні)⁶³.

Метою редакції О.Гольденвейзера, яку він сформулював у вступі до свого видання, є публікація тексту двоголосних інвенцій і симфоній, звільненого від неточностей, характерних для більшості існуючих видань. В основу редакції

⁶³ Прим.автора

покладено видання Бахівського товариства, детально перевірене і звірене з рукописами видавництва Штейнгребера під редакцією Г.Бішофа.

У своїй редакції Г.Бішоф позначив аплікатуру, але характер і темп з метрономом взяв у дужки. Текст Й.С.Баха викладений без змін; ліги збережені лише ті, які в деяких випадках проставляв сам Бах. Прикраси також виписані самим композитором, чого немає в більшості видань. Розшифрування прикрас викладене на додаткових лінійках у відповідності до того, як ці прикраси виконувались за часів доби бароко. Редакція О.Гольденвейзера характеризується наявністю темпових, динамічних і ритмічних позначень, взятих у дужки. Аплікатурні позначки виписані з тяжінням до їхньої відповідності будові бахівських мотивів, в симфоніях вони дозволяють з точністю відтворювати голосоведення, що є головним у виконанні поліфонічних творів.

В музичних колах однією із самих затребуваних є редакція Ф.Бузоні. Проблема інтерпретації бахівських творів займала одне із центральних місць в творчості цього видатного піаніста. Він зробив цілий ряд транскрипцій, був редактором Добре Темперованого Клавіру, двоголосних і триголосних інвенцій. На думку Ф.Бузоні, твори Й.С.Баха є «вищою школою фортепіанної гри». У відповідності до поставленого завдання в своїх редакціях він залишив не лише виконавські вказівки, а й об'ємні зауваження щодо аналізу форми творів, розкриття їхнього образно-емоційного змісту. Ф.Бузоні наполягав на мужньому, суворому, простому і в водночас масштабному виконанні музики Й.С.Баха, був борцем проти сентиментальності й елегантності в розумінні його музики. Саме тому в кінці п'єс зустрічаються попередження «non.rall» та «non.rit». Подібні сповільнення не притаманні бахівській музиці. Засвоєнню «співучої манери гри» сприяє вказане Ф.Бузоні фразування. Воно підкреслює виразність та яскраву образність мотивів. Фразування позначається не тільки лігами, але й групуванням тривалостей. Дещо складніше з мелізматиною: Ф.Бузоні майже повсюди розшифровує прикраси, виписує їх у нотному тексті. Це з одного боку обмежує виконавську свободу, впливає на імпровізаційність і невимушеність виконання, з іншого - виховує необхідний музикантам педантизм і прагнення до точності відтворення авторського тексту.

У багатьох методичних посібниках зустрічається думка, що інвенції є творами, які готують учнів до виконання більш складних творів Й.С.Баха. Насправді, «Нотний зошит А.М.Баха», «Маленькі прелюдії і фуги», інвенції та симфонії є настільки геніальними творіннями, що зустріч з ними, їхнє виконання має стати для учнів справжнім святом! З особистого досвіду: коли твір Баха дограється до кінця, єдиним бажанням є- почати грати його знову.

Способи вивчення поліфонічних творів

Основна музична думка поліфонічного твору (тематичний мотив або тема), з розвитку якої складається твір, як правило, подається на самому його початку.



Аналізу теми потрібно приділити велику увагу.

Маленьким учням потрібно пояснити, що тема – це зернятко, яке ми вирощуємо на протяжі всього твору. У ньому закладена вся інформація про твір, тому всі наступні

проведення теми мають відбуватися в точності, як на самому початку. (Штрихи, інтонування, артикуляція в темі мають залишитися незмінними). Окрім того, кожне нове проведення теми потребує попереднього виконавського дихання, ауфтакту.

Засвоєння теми, усвідомлення її інтервального складу, інтонаційної будови, динамічних та штрихових особливостей тощо мають бути досконалими. Не можна дозволяти рухатись в глиб твору, доки учень не буде грати тему правильно. Після досягнення бездоганного виконання теми, учневі необхідно засвоїти поняття «вождя» і «супутника» (теми і протиставлення), їхньої взаємодії. Лише після усвідомлення цих понять, учень може переходити до двоголосної гри. Наступним етапом поліфонічного розвитку учня є вивчення триголосних творів. До них відносяться фуги і симфонії, вивчення яких має проводитися за наступними схемами:

1. При виконанні триголосного твору виділяється:

верхній голос; середній голос; нижній голос.

2. Із трьох голосів виконується: верхній і середній голос; нижній і середній голос; нижній і верхній голос.

3. Всі голоси виписуються в нотний зошит окремо. Бажано виписувати голоси різними кольоровими олівцями, або ж окреслювати їх маркером (звичайно, за умови, якщо ноти твору є ксерокопією, а не оригіналом).

Клопітка та детальна робота над прослуховуванням голосів нерідко недооцінюється як учнем, так і вчителем, проводиться формально і не доводиться до того ступеня досконалості, коли учень може виконати окремо кожен голос як самостійну мелодичну лінію, якою він насправді є. Іноді корисно вивчати кожен голос напам'ять. Граючи з педагогом в ансамблі поперемінно партії голосів, учень не лише чітко відчуває самостійне життя кожної з них, але й чує всю п'єсу в одночасному сполученні голосів, що дуже полегшує найбільш важкий етап роботи – перехід партій усіх голосів у руки учня.

Для того щоб розуміння поліфонії стало для дитини більш доступним, корисно звертатися до образних аналогій і використовувати програмні твори, в яких кожен голос має свою образну характеристику. Наприклад, обробка К.Сорокіна пісні «Катруся весела», названа ним «Пастухи грають на сопілці». Двоголосна підголосна поліфонія в цій п'єсі стає зрозумілою учням завдяки програмній назві. Діти легко уявляють собі два плани звучності: гру дорослого пастуха і маленького пастушка-підпаса, який підігрує на крихітній сопілочці. Це завдання захоплює учня і робота швидко просувається вперед. Подібний спосіб засвоєння поліфонічних п'єс значно підвищує інтерес до них, а головне - пробуджує в свідомості учня живе, образне сприйняття голосів, яке складає основу емоційного й осмисленого відношення до голосоведення.

У подібний спосіб вивчається цілий ряд інших п'єс підголосочного складу. Їх можна знайти в багатьох збірниках для початківців, наприклад: «Я музикантом стати хочу», «Шлях до музикування», «Піаніст – фантазер», «Школа гри на фортепіано» за редакцією О.Миколаєва, «Збірник фортепіанних п'єс» за редакцією С.Ляховицької, «Юним піаністам» В.Шульгіної. Величезну користь у розвитку основних навичок виконання поліфонії в період початкового навчання можуть принести збірники О.Гнесіної «Фортепіанна абетка», «Маленькі етюди для початківців», «Підготовчі вправи». У збірниках В.Шульгіної «Юним піаністам», Л.Баренбойма «Шлях до музикування», Є.Тургеневої «Піаніст – фантазер» до п'єс з використанням підголосочної поліфонії даються творчі завдання, наприклад: підбери до кінця нижній голос і визнач тональність; зіграй один голос, а інший проспівай; придумай до мелодії другий голос і зроби запис підголоску; склади продовження верхнього голосу тощо.

Деякі вчителі вважали корисним переписування поліфонічних творів. Серед них такі видатні педагоги як В.Лістова, Н.Калініна, Я.Мільштейн. Учень швидше звикає до поліфонічної фактури, краще в ній розуміється, більш ясно усвідомлює мелодію кожного голосу, співвідношення голосів по вертикалі. При переписуванні він бачить і з допомогою внутрішнього слуху уявляє таку важливу особливість поліфонії, як розташування однакових мотивів в різному часі. Ефективність таких вправ підсилюється, якщо потім їх виконувати по слуху від різних звуків, у різних регістрах (разом з педагогом). У результаті такої роботи учень чітко усвідомлює канонічну побудову п'єси, імітаційність, її співвідношення з тією фразою, що імітується.

Про темпи виконання поліфонічного твору

В якому темпі краще грати Баха в музичній школі? У спокійному, позбавленому квапливості, в якому може відбуватися вслуховування в

голосоведення та контроль за складним процесом поліфонічної гри. Завжди виправданим є той темп, в якому відбувається якісна, артикульована гра учня. Педагог повинен вважати доцільним темп інвенції, маленької прелюдії, менуету, маршу таким, який на даний момент є доступним для учня. Навички, які учень набуває під час роботи у повільному темпі, мають зберігатися в більш швидких темпах.

В старших класах мистецької школи бажано прагнути моторного виконання темпових інвенцій чи інших творів Й.С.Баха, але лише після проведеної достатньої кількості роботи в уповільнених темпах. Необхідно також враховувати той факт, що в більшості випадків учні мають схильність грати бахівське алегро занадто швидко, а адажіо - занадто повільно. Причина недбалості у швидкому темпі часто полягає в тому, що деякі з метричних долей такту не усвідомлюються, проковтуються. Темпова нерухомість в повільних поліфонічних творах є наслідком надмірної перевантаженості деталями. В цьому випадку завданням педагога є навчання учня однією думкою охоплювати більш довгі музичні побудови.

Про артикуляцію

Однією із основних у виконанні клавірних творів Баха є проблема вибору зв'язної чи незв'язної артикуляційної манери гри. Прихильники виконання *non legato* спираються на авторитет Ф.Бузоні, який нагадував що твори Й.С.Баха були написані для різних видів клавіру, а не для фортепіано. Оскільки звук, наприклад, на клавесині видобувався не м'яким молоточком, а твердим клинком, то щипок було чути як звук, що дзвінко атакується. Ряд таких звуків мав яскраво виражений ритмічний ефект. У клавесина не було педалі, тому зв'язність і роз'єднаність звуків здійснювалися пальцями. Необхідно пам'ятати про те, що вся історія клавірного мистецтва є історією співставлення гри *legato* і *non legato*. Роздільна гра забезпечує чіткість виконання, але на необхідність відпрацювання прийому гри на фортепіано *cantabile* - вказував сам Бах, який вважав досягнення співучої манери гри однією із головних педагогічних завдань вивчення інвенцій і симфоній.

Навчання артикуляційним прийомам найкраще починати з вивчення двоголосних творів, в яких кожен голос має своє особливе артикуляційне забарвлення. Прикладом може слугувати двоголосна інвенція *a-moll*. В ній партія лівої руки виконується штрихом *non legato*, а права - *legato*. Педагогу необхідно пам'ятати про те, що *non legato* набуватиме ясності і виразності лише в тому випадку, якщо учень буде виконувати його на тлі глибокого зв'язного *legato*.

Окрім того, існує міжмотивна артикуляція (спосіб відділення одного мотиву від іншого). Учні мають звичай виконувати останню ноту мотиву (перед наступним мотивом) *staccato*, що є невірним прийомом. Цю ноту бажано грати прийомом *tenuto*.

Робота над поліфонією відіграє велику роль в розвитку слуху учня, навчає чути свою гру, сприяє оволодінню штриховою різноманітністю, досягненню гнучкості і вправності виконавського апарату.

Активне і зацікавлене ставлення до поліфонічної музики цілком залежить від методів, які застосовує вчитель, від його вміння наводити образні аналогії, пояснювати значення кожної музичної одиниці - *мотивів як слів, букв як нот*. У народних піснях «За в'юном я ходжу» чи «Дроворуб» зі збірника В.Шульгіної «Юним піаністам», де тематичний наспів повторюється октавою нижче, можна образно пояснювати імітацію порівнянням з таким знайомим і цікавим для дітей явищем, як відлуння. Діти з задоволенням дають відповіді на запитання вчителя: скільки голосів у пісні? Який саме голос звучить як відлуння? яким чином мають бути розставлені динамічні відтінки (*f i p*) в контексті виконання прийому «відлуння». Пожвавлюючою для сприйняття імітації є гра в ансамблі: мелодію грає учень, а її імітацію «відлуння» – педагог, і навпаки. Дуже важливо з перших кроків навчання поліфонії привчити дитину до ясності почергового вступу голосів, чіткості їх проведення і закінчення. Необхідно на кожному уроці домагатися контрастного виконання, прагнення до втілення тембрального забарвлення кожного голосу, можливо у відповідності до його теситурних характеристик.

Робота над поліфонічними творами композиторів XX XXI століття

На прикладі п'єси Б.Бартока «Протилежний рух» простежується, наскільки вивчення поліфонії є важливим у розвитку музичного слуху учня. В цій п'єсі мелодія кожного голосу окремо звучить приємно на слух, але при програванні двома руками у протилежному русі виникають дисонанси: фа – фа – діез, до – до – діез. Це звучання буде сприйматися логічно і природно лише за умови попереднього засвоєння кожного голосу окремо.

Нерідко в поліфонічній музиці XX-XXI століття зустрічаються політональні ускладнення (проведення голосів у різних тональностях). На їх появу обов'язково потрібно звертати увагу учня. Наприклад, у п'єсі-казці І.Стравінського «Ведмідь» мелодія складається з п'ятизвукової діатонічної розспівки з опорою на нижній звук до, у супроводі - повторюване чергування звуків ре бемоль і ля бемоль. Такий «чужорідний» супровід нагадує скрип «чужої» дерев'яної ноги, у такт якій ведмідь співає свою пісню. П'єси Б.Бартока «Імітація», «Імітація у відображенні» знайомлять дітей з прямою і

дзеркальною імітацією. Слідом за засвоєнням простої імітації (повторенням мотиву в іншому голосі) починається робота над пасажами канонічного складу, побудованими на стретній імітації. В п'єсах такого роду імітується вже не одна фраза чи мотив, а всі фрази і мотиви до кінця твору.

Про виконання мелізмів у поліфонічній музиці

Методичними посібниками щодо виконання мелізмів у музиці Й.С.Баха є праці Л.Ройзмана та А.Бейшлага⁶⁴. Дослідники наголошують на обов'язковому дотриманні наступних правил:

- виконання мелізмів має відбуватися за рахунок тривалості основного звуку;

- гра мелізмів має починатися з верхнього допоміжного звуку (окрім перекресленого морденту і декількох виключень, наприклад, якщо перед звуком, на якому виставлена трель чи неперекреслений мордент, уже стоїть найближчий верхній звук, то прикрасу потрібно починати виконувати з основного звуку);

- допоміжні звуки в мелізмах виконуються на ступенях діатонічної гами, окрім тих випадків, коли знак альтерації зазначений композитором – під знаком мелізму чи над ним.

Щоб учні не ставилися до мелізмів як до технічної перешкоди, потрібно їм вміло пояснити правила виконання прикрас, розбудити дитячий інтерес та допитливість, порівняти виконавця мелізмів з майстром ювелірної справи, а морденти і трелі – з ювелірними прикрасами. Учням потрібно пропонувати порівнювати виконання мелодій з мелізмами та без них, самим знаходити позначення прикрас у нотах. Наприклад, вивчаючи Менует G-dur Й.С.Баха учень знайомиться з мелодією, не звертаючи уваги спочатку на вписані в нотах морденти. Потім він слухає п'єсу у виконанні педагога спочатку без прикрас, потім із прикрасами і порівнює. Запропонуйте учням самостійно знайти позначення прикрас в нотах. З метою засвоєння правильного ритму, твір спочатку потрібно вивчати без мелізмів⁶⁵.

Учень з цікавістю буде чекати пояснень вчителя щодо самостійно знайдених в нотах позначок мордентів. Варто йому пояснити, що ці позначки прикрашають мелодію, вони є скороченим способом запису мелодичних оборотів, розповсюджених у XVII – XVIII століттях. Прикраси поєднують мелодичну лінію, підсилюють вплив музики. Виконувати їх потрібно співучо і

⁶⁴ Ройзман Л. «Про виконання прикрас (мелізмів) у творах стародавніх композиторів»

Бейшлаг А. «Орнаментика в музиці», <http://blogzapi.weebly.com/blog/beishlag-ornamentika-v-muzikeelektronnaya-versiya>

⁶⁵ Музика має вдягати на себе прикраси на кшталт жінки, яка хоче бути прекрасною (Прим. автора).

виразно, в тому характері і темпі, в якому виконується вся п'єса. Щоб мелізми не були своєрідним каменем спотикання для учнів, важливо спочатку почути їх «про себе», проспівати, утворити уявну модель виконання і тільки потім грати поступово досягаючи потрібного темпу.



Виконання мелізмів у музичних творах має відповідати їхній стилістиці так, як ювелірні прикраси мають відповідати одягу й стилю тих, хто їх носить. Перш за все, прикраси мають бути вишуканими, красивими, артикульованими, стилевідповідними тощо, тобто дорівартісними, а не дешевою біжутерією. В цілому, мелізматика є широким полем для застосування фантазії й художнього мислення вчителя музики.

*Обов'язкове технічне правило виконання мелізмів: всі вони мають виконуватися з відчуттям свободи й легкості в руці, з відчуттям у руці як при виконанні нюансу **p**. Затисненість виконавського апарату завжди стоятиме на заваді естетиці виконання прикрас.*

Робота над поліфонією в середніх і старших класах ДМШ

Сходиною до оволодіння поліфонією є збірник «Маленькі прелюдії і фуги», через нього прокладається шлях до «Інвенцій» та «Симфоній». В середніх класах уявлення про імітацію розширюється. Учень має розуміти її як повторення головної музичної думки – теми - в іншому голосі. Приступаючи до аналізу теми, учень самостійно чи за допомогою педагога визначає її межі. Потім йому необхідно усвідомити образно-інтонаційний характер головної думки твору. Визначене трактування теми визначає інтерпретацію всього твору - ось чому так необхідно усвідомити всі тонкощі її виконання. Вивчення творів Й.С.Баха в старших класах – це насамперед ґрунтовна аналітична робота. Досягнення належного рівня поліфонічної зрілості можливо лише за умови поступового, плавного нарощування знань і поліфонічних навичок. Перед вчителем музичної школи, що закладає фундамент в області оволодіння поліфонією, завжди стоїть першочергове завдання - навчити учня любити поліфонічну музику, розуміти її, із задоволенням працювати над нею.

6.2. Робота над творами великої форми. Сонатна форма. Варіації. Рондо. Концерт

Сонатна форма

Сонатна форма є однією з найбільш змістовних музичних форм. Завдяки метро - ритмічному стрижню, закладеному в ній, здійснюється дисциплінуючий вплив на розвиток особистості музиканта. Сонатна форма, як ніяка інша, є носієм яскраво вираженої драматургії. Вона є джерелом формування в учня діалектичного світовідчуття, розуміння взаємодії або боротьби двох протилежних начал.

Підготовчим етапом до роботи над сонатами віденських класиків є вивчення сонатин доби класицизму. Вони знайомлять учня з особливостями музичної мови даного періоду, виховують почуття класичної форми, ритмічну стійкість виконання. У вивченні творів сонатної форми учень навчається помічати найменші неточності у читанні нотного тексту та виконанні, навчається увазі до виконання штрихів, дотримуваттю звуків, пальцевій артикуляції тощо. Внаслідок цього класичні сонатини є корисними для виховання таких якостей музиканта, як точність, ясність гри, дотримування авторських вказівок. Окрім того, сонати є творами великої форми, тому їх виконання навчає учнів довготривалій концентрації уваги, власне, гра творів великої форми є подоланням довгої музичної дистанції.

Починати роботу над вивченням творів великої форми варто з мажорних сонатин з контрастною драматургією. До числа найкращих зразків цього жанру належать сонатини В.А.Моцарта. Їм властива емоційна контрастність, велике тематичне розмаїття. Це сонячна музика, яка одночасно є глибокою за змістом і доступною широкому колу виконавців. Працюючи над однією сонатиною, учня варто знайомити з іншими зразками цього жанру.

Після ознайомлення з характером музики, необхідно пояснити учневі форму сонатини, після чого слід переходити до ретельної роботи над окремими темами, намагатися досягати максимально виразного виявлення індивідуальних особливостей кожної теми (головної, побічної, сполучної).

Основні труднощі в роботі над класичною сонатиною полягають у виявленні контрастних образів і, поряд з цим, необхідності дотримання єдності цілого.

Головна партія, як правило, являє собою типово класичний період, два взаєморівноважуючих речення - «питання - відповідь». Проблема «питання - відповіді» має виявлятися на протязі всього твору. Якщо характер і коло образів різних елементів головної партії зрозумілі учневі, вчителю необхідно переходити до побічної партії, звернути увагу на її характер, штрихи, туше, порівнювати емоційне забарвлення обох партій.

Розробка є найбільш дієвою частиною циклу, осередком розгорнення основних подій в сонатному алегро. Учень має усвідомити, що в розробці (або епізоді), відбувається зіткнення основних драматургічних компонентів сонатного allegro.

В роботі з учнем вчитель стикається з тим, що реприза часто сприймається як повторення попереднього матеріалу і в цьому полягає певна небезпека: розвиток замість руху «по спіралі» стає рухом по колу і втрачає свій основний діалектичний сенс.

Відпрацювання окремих побудов необхідно поєднувати з пошуком їхнього місця у цілісній картині твору. Одним із найважливіших завдань є досягнення темпової єдності. Важливою також є і метро-ритмічна сторона виконання. Необхідно навчити учня відчувати сильні доли такту і при виконанні затактованих побудов. Особливу увагу необхідно приділити виконанню мелізмів.

В старших класах мистецької школи учень знайомиться з більш легкими зразками сонатної творчості Й.Гайдна, В.А.Моцарта, Л.Бетховена та інших композиторів. Так само як і в роботі над поліфонією, педагогу необхідно вивчати різні редакції сонат, по можливості, привчати учня до розуміння переваг і недоліків тієї чи іншої редакції.

Варіаційні цикли

Важливе місце у навчанні музиканта займають варіаційні цикли. Їх особливість полягає в тому, що вони поєднують у собі елементи як великої, так і малої форми. Кожна варіація являє собою мініатюру, в сукупності ж вони утворюють єдине ціле, поєднують елементи як малої, так і великої форми. Окрім того, цінність варіаційних циклів полягає в різноманітності музичного матеріалу (як художнього, так і технічного спрямування), що сприяє різнобічному розвитку учнів.

Існує кілька типів варіаційних циклів:

- 1.старовинні (орнаментальні варіації);
- 2.класичні варіації;
- 3.вільні варіації доби романтизму і ХХ, ХХІ-го століття;
- 4.подвійні варіації (варіації на дві теми).

В роботі над старовинними варіаціями необхідно звертати увагу на те, що в одних варіюється лише мелодія, басова лінія залишається незмінною (*basso ostinato*); в інших змінюється тільки супровід (*soprano ostinato*). Починати вивчення варіаційного циклу потрібно з роботи над темою, з аналізу її будови, характеру, пошуку інтонаційних вершин, пам'ятати, що від точності наступних її проведень залежить цілісність виконання твору.

Композитори доби класицизму значно розвинули варіаційний жанр, внесли в нього наступні зміни:

- форма теми практично не змінюється, виняток становить лише поліфонічна варіація, що стала вводиться в цикл;
- усередині кожної окремо взятої варіації присутній контраст між її складовими елементами;
- варіації контрастують між собою;
- вводиться передостання повільна варіація, яка виконує функцію повільної частини класичного сонатного циклу;
- остання варіація має характер фіналу (заключної частини сонатного циклу) і, як правило, виконується в більш рухливому темпі.

Вивчаючи варіаційний цикл, потрібно звертати увагу учня на роль і значення міжваріаційних цезур, оскільки ними можна як роз'єднати, так і об'єднати твір. Майстерне володіння усіма тонкощами виконання варіаційних циклів притаманне великим майстрам, чії інтерпретації мають стати прикладом для маленького музиканта.

Робота над концертом

Концерт - твір великої форми для сольного інструмента в супроводі оркестру. Методика роботи над концертом така ж, як робота над сонатами та варіаціями, з обов'язковим виявленням ролі сольної партії, її провідного, другорядного чи рівноцінного з оркестром значення. Для цього учневі необхідно вивчати свою партію не ізольовано, з усвідомленням тематичного матеріалу і тембральних оркестрових характеристик. У роботі над концертом доцільно прослуховувати його з нотами, де відмічати, які інструменти оркестру виконують той чи інший тематичний матеріал. Партія акомпануючого роялю має наслідувати тембральність оркестрового забарвлення.

Специфічною особливістю концерту є каденція, в якій солісту надається можливість продемонструвати віртуозність, емоційність, артистизм, масштабність, яскравість подачі, відвагу, тобто ті якості, які притаманні сольним концертним жанрам.

Роль дихання у виконавському процесі

В музиці головну роль відіграє живе дихання.



Живе дихання є основним нервом людської мови, а отже, і музичного мистецтва, яке народилося зі звуків людського голосу ... Якщо уявити собі таку людину, яка, припустимо, могла

б говорити цілу мить не переводячи дихання, то я уявляю собі, що слухати його було б зовсім нестерпно. Я відчуваю болісне відчуття якоїсь психологічної задухи, слухаючи деяких піаністів. Елементів дихання, цезур, пауз в їхній грі ніби не існує.
А.Б.Гольденвейзер.

Повертаючись до онтологічного осмислення музичного мистецтва, можна сказати, що без дихання музика є неживою. В творах вокальних та інструментально-духових жанрів процес дихання є визначальним, але не менш важливим він є для музикантів, які грають на всіх інших музичних інструментах. Брати дихання потрібно вчасно, у відповідності до музичного фразування і характеру звукових завдань. Роль дихання в музиці виконують цезури.

Своєчасність дихання сприяє організації зв'язності виконавського процесу, допомагає яскравіше виражати характер музики. При поясненні значення цезур, що сприяють логіці мелодичного розвитку, педагог має надати учневі необхідні знання, пов'язані з розумінням форми музичного твору. Потрібно ознайомити учня з мотивністю мелодії, чергуванням речень і фраз, поняттям кадансування, їхнього значення, в цілому, знову й знову повертатися до усвідомлення музичного мовлення як живого процесу існування музики.

Правильне дихання завжди має бути пов'язаним з дослуховуванням звуку або пауз, воно має об'єднувати фрази, організовувати рухи інструменталіста і допомагати йому у здійсненні динамічного розвитку музичного твору.

Варто нагадати про необхідність одночасного дихання інструменталіста з концертмейстером. «Бездиханні» вступи є причиною відсутності єдності гри.

Додатковий матеріал

МУЗИЧНІ МАЙСТЕРНІ МИХАЙЛА АРКАДЬЄВА⁶⁶

Нинішня доступність великої кількості пізнавальної інформації дозволяє студентам в мережі Internet прослуховувати і знайомитися з музичними творами у виконанні видатних музикантів минулого і сучасності, розширювати свій мистецький світогляд. Великого значення для становлення музиканта-професіонала набувають майстеркласи вітчизняних і зарубіжних викладачів музики, музичних теоретиків, освічених музикантів, яким є про що розповісти світу. Заслуговують на увагу заняття з початківцями (Т.Васильєвої,

⁶⁶ Грінченко Т.Д. Музичні майстерні Михайла Аркадьєва Аркадьєва / Музична педагогіка: актуальні проблеми теорії та практики: Збірник матеріалів науково-практичної конференції викладачів та студентів ВДПУ. - Вінниця: ВДПУ імені Михайла Коцюбинського, 2017.

А.Майкапара, М.Марченко, В.Пясецького), з учнями середніх і старших класів (Ю.Кота, Ю.Монастиришиної, В.Пясецького), робота в класі над складним музичним матеріалом консерваторського рівня (Ю.Кота, Т.Зелікмана, Д.Башкірова). Це є навчальний матеріал, з яким час від часу необхідно ознайомлюватися як студентам, так і вчителям дитячих мистецьких шкіл, оскільки навіть віртуальні зустрічі з викладачами такого рівня є могутнім енергетичним поштовхом до досягнення нових результатів у своїй професії, виправлення помилок в роботі, застосування нових методів викладання і в цілому, відчуття необхідності та краси власної професії.

Спробуймо узагальнити музично-теоретичний матеріал, почутий з лекцій видатного російського піаніста, композитора, диригента, доктора мистецтвознавства, професора Академії музики імені Гнесіних – Михайла Аркадьєва. Теми, яких торкається цей видатний музикант, є надзвичайно важливими для вчителів музики. Ось перелік майстеркласів, доступних в мережі Internet:

- Система піаністичних прийомів.
- Упередження теорії музичного ритму та виконавське мистецтво.
- Мистецтво піаніста-концертмейстера.
- Музичний час і наука ХХ століття.
- Теорія ритму, часу, творчості.
- Універсальні принципи піанізму та інші.

На велику увагу заслуговують лекції під назвою «Музичні майстерні Михайла Аркадьєва». Коло означених проблем є надзвичайно широким. Спробуємо охарактеризувати ті, які, на нашу думку, є доцільними у викладанні фахових дисциплін для студентів музично-педагогічних факультетів.

Таємниця гри на роялі. Так привабливо М.Аркадьєв називає механізм подвійної репетиції – можливості повторити ноту, не дозволяючи демпферу впасти на струну. Впродовж всього ХІХ століття майстри виготовлення фортепіано намагалися змусити рояль співати. Такої можливості вони досягли, вигадавши механізм подвійної репетиції. І насправді, якщо вслухатися в те, як діє цей механізм, можна отримати величезну естетичну, фонічну та фізіологічну насолоду. Зі слів майстра, подвійна репетиція – це душа роялю (перша, педаль – друга); за допомогою подвійної репетиції піаніст може доторкатися до самої серцевини звуку, не давати йому згасати. Дітей обов'язково потрібно знайомити з дією цього механізму, оскільки він руйнує всі догми про затухання фортепіанного звуку. Клавіатура стає для піаніста як гриф для скрипаля, зв'язки для вокаліста, дозволяє здійснювати безпосередній дотик до струни, «дематеріалізує» процес звуковидобування.

Внутрішня пульсація у творах Й.С.Баха. На думку М.Аркадьєва, достатньо володіти двома-трьома принципами, щоб виконувати всього Баха, при чому цим принципам можна навчитися на самих простих творах композитора – маленьких прелюдях, інвенціях. Першим є принцип дрібної пульсації. Лектор пояснює: вся ритміка Й.С.Баха побудована на внутрішньо тактовій пульсації дрібних тривалостей. Вона існує незалежно від звукової конструкції. Це те, що пульсує в кожному з нас. Як зрозуміти цей пульс? Потрібно знайти найдрібніші тривалості, якими викладено музичну тканину і які найчастіше виконуються; пульсом буде тривалість збільшена вдвічі. Найпоширеніший пульс – восьмі ноти, зустрічаються шістнадцяті і тридцять другі. Кожна пульсуюча нота має бути обов'язково емоційно насиченою, не безвольною.

Дольова пульсація також має бути присутня при виконанні творів віденських класиків (не «фразочки», як ми навчаємо дітей, а навпаки), при чому, професіоналізм музиканта напряму залежить від його вміння відчувати пульсацію, чим дрібнішу – тим кращий музикант. (У разі не володіння пульсом – музикант взагалі не є музикантом!). М.Аркадьєв вважає, що ні фразування, ні виразність не мають ніякого стосунку до музики Баха, його мислення – це мислення короткими мотивами: пульс і мотивна конструкція, ось що потрібно при виконанні творів Й.С.Баха. Слід звернути увагу на те, що пульс не диктує акцентуації та затактовій мотивності бахівської музики, її мотивні конструкції є справжнім «потокком» затактів. У свій час І.Браудо називав їх «двічізатактовими мотивами». Вони виконуються з легким акцентом на слабкій долі.

Кожен піаніст має грати твори Й.С.Баха з уртексту. На думку М.Аркадьєва, редакції Б.Муджеліні, Ф.Бузоні та інші не відповідають тому, про що хотів нам сказати композитор. Затакти потрібно своєю ж рукою відмічати «дужечками» в нотах, пам'ятаючи, що це не означає цезурності і штрихових позначень. Такі «дужечки» дозволять на усвідомленому рівні більш інтенсивно виконувати початок мотиву. Ліги мають виконуватися не кистю, а лише пальцями, оскільки вони є артикуляційними, а не фразувальними. Те саме має відбуватися у виконанні творів В.А.Моцарта: «Замінити в Моцарті артикуляційні ліги на фразувальні означає вбити половину Моцарта!» - говорить лектор.

З величезною емоційною напругою М.Аркадьєв констатує, що вся музика є поліфонічною і пропонує у виконанні намагатися звучати не просто поліфонічно, а «стереофонічно». Таке звучання досягається за допомогою застосування абсолютно контрастної динаміки та абсолютно контрастної артикуляції.

У майстеркласах висловлюються цікаві пропозиції щодо педалізації. На думку М.Аркадьєва, у грі сучасних піаністів відбувається багато зайвих рухів правої ноги, так звана, «підчищаюча» педаль, яка не сприяє зв'язності й насиченості звучання пасажів і подовжених звукових пластів. На майстеркласах пропонується в більшості випадків використовувати гармонічну педаль і шукати місця, де вона «не береться, а знімається». Органні пункти лектор радить виконувати на одній педалі, в цілому, застосовувати максимальну педалізацію.

Єдиний рух. Кожному піаністу важливо прослухати інформацію М.Аркадьєва з приводу існування єдиного руху на роялі. «Существует ли одно единственное движение на рояле, основное связующее движение?» – запитує він. Таким рухом виявляється нижня дуга, яку виконує рука, при чому верхні дуги також існують, але вони не є предметом професійної уваги. Саме нижня дуга забезпечує зв'язність виконання і дозволяє вирішувати багато проблем, пов'язаних з великими відстанями на фортепіано. Мікрорухи, мікроартикуляція в творах Баха і Моцарта виконуються також за допомогою цього піаністичного прийому. Нижня дуга має обов'язково використовуватись у концертмейстерстві.

Принцип резонуючого тіла піаніста. Піаніст за роялем є додатковим резонатором, але за умови, якщо він абсолютно вільний – це сприяє появі красивого звуку. Такий прийом використовують вокалісти, ним потрібно користуватися всім, хто грає на фортепіано, оскільки без нього не відбудеться ні появи «другої хвилі звуку», ні вміння володіти нею, а славнозвісний процес затухання піаністичного звуку буде відбуватися набагато повільніше. «Друга хвиля» з'являється при швидкому звільненні руки (взяв звук – звільнив руку). В цілому, володіння вказаним прийомом у поєднанні з резонуванням тіла М.Аркадьєв називає базовим принципом піанізму.

Для досконалого засвоєння метру, пропонується обов'язкове викладання піаністам дисципліни **«Диригування»**. Саме там вони зрозуміють, що метрична агогіка – це в першу чергу подовженість першої долі. Рука вмілого диригента займається творчістю, вона творить сітку, живу й емоційну. На цю «живу» диригентську сітку накладається музика. При чому слабка доля насправді не є слабкою, навпаки, вона виконує роль збудника сильної. «Сильна доля – спокійна, а «І» завжди несе в собі напругу». Попадання в правильний темп також досягається за допомогою використання принципу пульсуючого ритму: «Ми говоримо про пульс і попадаємо в правильний темп», доводиться на майстеркласах.

Деякі із висловлювань М.Аркадьєва можна вважати музичними афоризмами:

- Мої принципи – чудові! Вони роблять предметом професії речі, які на перший погляд доступні лише видатним піаністам.
- Прийом, який є помітним – неправильний прийом.
- Інтерпретація – це діалог з композитором з приводу його тексту.
- Нотний текст – це поєднання композиторського задуму та інтерпретаторського втілення.
- При правильній постановці рук – технічних проблем не існує.
- Варто лише трішки зачекати і можна почути з роялю інші інструменти.

Професіонал, вважає М.Аркадьєв, це той, хто любить репетиції, той, хто встановлює для себе високий рівень емоційної віддачі і ніколи не опускається нижче нього. В класі потрібно досягати найбільшого рівня емоційності учня, робота має бути пристрасною і лише за такої умови відбудеться розуміння нотного тексту – великої писемної культури! «Техники не существует!» - виголошує лектор. Принцип артикуляції в першій інвенції Й.С.Баха і сонаті Ф.Ліста – один і той же. В звичайному розумінні, володіння пульсом, мікроартикуляцією, мотивною конструкцією, педаллю, подвійною репетицією, вільним тілом – шлях до досягнення майстерності. Піаніст має займатися не «технікою, а майстерністю».

В цілому, на нашу думку, поради Михайла Аркадьєва, зважаючи на їхню глибинність, мали б стати справжнім дороговказом для викладачів фахових дисциплін. Варто ставити перед собою надскладні завдання для того, щоб досягти успіхів хоча б у малому.

6.3. Аналіз виконавських і педагогічних особливостей музичного твору

Пропонуємо здійснювати аналіз музичних творів за наступним планом:

План - аналіз виконавських і педагогічних особливостей музичного твору

1. Характеристика стилю твору, особливостей авторської мови, головний музичний образ твору.
2. Жанрові особливості твору, аналіз розміру, характеристика темпу.
3. Аналіз форми (розділів, частин).
4. Аналіз фактури, її особливостей.
5. Тональний план п'єси, характерні модуляції.
6. Особливості мелодії, характер інтонування, побудови мотивів, фраз.
7. Особливості артикуляції, туше.
8. Ритмічні і метричні труднощі.
9. Гармонічні й ладові особливості.

10. Характер динаміки в кульмінаційних точках, кадансах, характер загальної звучності.
11. Особливості агогіки, руху, цезур, пауз.
12. Аналіз і розстановка можливої педалі.
13. Піаністичні особливості: координація рук, апплікатура; рекомендовані вправи до відпрацювання технічно важких місць.
14. Призначення і роль п'єси в репертуарі учня; рівень складності в репертуарі ДМШ.

Завдання і запитання до теми VI

1. Назвіть усі відомі вам види поліфонічної музики.
2. Способи вивчення поліфонії в молодших, середніх та старших класах ДМШ.
3. Особливості роботи над творами великої форми.
4. Яку роль у грі на вашому інструменті відіграє дихання.
5. Артикуляція у поліфонічних творах. **Інформаційні джерела:**

1. Бейшлаг А. «Орнаментика в музиці»,
<http://blogzapi.weebly.com/blog/bejshlag-ornamentika-v-muzike-elektronnayaversiya>
2. Бодкі Е. «Інтерпретація клавірних творів Й.С.Баха». М., 1993
3. Браудо І. «Про вивчення клавірних творів Баха в музичній школі». Л., 1965.
4. Грінченко Т.Д. Музичні майстерні Михайла Аркадьєва Аркадьєва / Музична педагогіка: актуальні проблеми теорії та практики: Збірник матеріалів науково-практичної конференції викладачів та студентів ВДПУ. - Вінниця: ВДПУ імені Михайла Коцюбинського, 2017.
5. Калініна Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. Л., 1974.
6. Методика роботи над поліфонічними творами в молодших і старших класах. Електронний ресурс: режим доступу:
http://www.akolada.org.ua/index.php?dep=&page=bibl/mus_vykonavstvo/robotan_adpolifon
7. Фейгин М. Мелодия и полифония в первые годы обучения фортепианной игре. М., 1960.

Теми для індивідуальних науково-дослідних завдань:

1. Формування техніки гри на струнно-щипкових інструментах в інструментальних класах ДМШ.
2. Самостійна робота учня-інструменталіста над творами великої форми.
3. Етапи роботи учня-інструменталіста над поліфонічним твором.
4. Зміст роботи учня-інструменталіста над концертними п'єсами.

5. Методи формування навичок ансамблевої гри в інструментальному класі ДШЕВ.

Обовязково для перегляду:

<https://www.youtube.com/watch?v=xyMr6dFbJ1Y>

1. Аркадьев М. Универсальные принципы пианизма

<https://www.youtube.com/watch?v=po8zmGzjl88>

2. Аркадьев М. Музыкальные сказки для детей и взрослых

<https://www.youtube.com/watch?v=VvyrTv77J14>

3. Аркадьев М. Система пианистических приёмов

<https://www.youtube.com/watch?v=ivTXfTON-VI>

4. Музыкальная мастерская М. Аркадьева Й.С.Бах ч.1,2

<https://www.youtube.com/watch?v=xyMr6dFbJ1Y>

VII. Вивчення педагогічного досвіду. Портрети педагогів



- 7.1. Розвиток музичної освіти в Західній Європі XVIII-XIX століття. Віденська фортепіанна школа і її засновник Карл Черні. Нові методичні принципи композиторів – романтиків. Про механістичний і анатомо-фізіологічний підходи до гри на фортепіано. Психотехнічний напрямок*
- 7.2. Українська виконавська школа. Портрети педагогів*
- 7.3. Застосування у музичній педагогіці принципів К.Станіславського*

7.1. Розвиток музичної освіти в Західній Європі XVIII-XIX століття. Віденська фортепіанна школа і її засновник Карл Черні. Нові методичні принципи композиторів – романтиків. Про механістичний і анатомо-фізіологічний підходи до гри на фортепіано. Психотехнічний напрямок

У першій половині XVIII століття в західній Європі професійна музика була зосереджена в салонах аристократичної знаті, виконавське мистецтво не було самостійним і композитори одночасно були виконавцями своїх творів. Розповсюдженими струнно-клавішними інструментами були клавесин і клавікорд. Діапазон їх звучання не перевищував 5 октав, клавіатура відрізнялася легкістю і неглибоким зануренням клавіш. Зміна сили удару не приводила до зміни сили звучання, тому динаміка могла бути тільки контрастною.

Клавесин мав дві або три клавіатури, розташовані сходиною одна над іншою. Звуки, взяті на одній клавіатурі, звучали голосніше і позначалися знаком *f*, інший мануал був призначений для гри *p*. Звук на клавесині видобувався щипком струни пташиним пером. Перо кріпилося на стрижні в кінці клавіш, тому клавесин і належав до групи струнно-клавішних щипкових інструментів.

Клавікорд був влаштований інакше. Звуковидобування на цьому інструменті відбувалося шляхом удару струни металевією пластинкою. Такі композитори як Ф.Куперен, Ж.Ф.Рамо, Д.Скарлатті, Й.С.Бах, мали в своєму розпорядженні тільки ці інструменти і відповідно писали музику тільки для них. Моцарт і Гайдн мали в своєму розпорядженні фортепіано.

У 1709 році флорентійський майстер Бартоломео Крістофорі вперше застосував новий принцип звуковидобування. Його молоточковий механізм дозволив видобувати звуки, звучність яких залежала від сили удару по клавіші. На початку свого існування цей новий механізм не мав успіху.

Незабаром фортепіано привернуло до себе увагу. Його стали вдосконалювати, змінювати вигляд - з'явилася чавунна рама, жильні струни поступилися місцем сталевим. У 80-х роках XVIII-ого століття з'явився демпферний механізм, керований правою педаллю. Ліва педаль з'явилася набагато пізніше. Оскільки фортепіано виготовлялися в різних країнах, то між інструментами були значні відмінності. Одні з них мали легку клавіатуру (віденські інструменти), інші - більш сильну і тугу (англійські інструменти).

До кінця XVIII століття фортепіано остаточно витіснило клавесин і клавікорд, але грати на новому інструменті старими методами було неможливо - перед виконавцями постало завдання створення нової фортепіанної техніки. Більш туга в порівнянні з клавесином і клавікордом клавіатура потребувала

вправ для розвитку сили пальців. До винаходу Себастьяном Ераром в 1823 році механізму подвійної репетиції повторення одного і того ж звуку вимагало повного підйому клавіші, що змушувало піаністів використовувати високий підйом пальців. В той же час традиції клавесинної техніки продовжували використовуватися, тому використання ваги руки, а також вільних рухів передпліччя, плеча і всього корпусу заборонялося. Отже, потрібно було вчитися грати рівно, сильно, високо піднімаючи пальці і здійснюючи при цьому мінімум рухів кистю і рукою.

Даний період характеризувався відділенням композиторського мистецтва від виконавського. З'явилася велика кількість різних шкіл фортепіанної гри, друкувалася велика кількість «інструктивних» етюдів на різні види техніки. На концертних естрадах з'явилися віртуози, які приголомшували слухачів потоками гам, блискучим виконанням октав і різних віртуозних пасажів. До цього ж часу відноситься і винахід спеціальних механічних пристроїв для тренування сили і незалежності пальців, які виключали можливість використання природної ваги руки. У 1816 році в Лондоні був запатентований *хіропласт* (*chiro* - рука, *place* - місце). Цей апарат призначався для надання руці вірного положення на клавіатурі. Він складався з двох рухомих мідних пластин з прорізами для пальців - *пальцеставів*, укріплених на клавіатурі. Окрім того, були 2 горизонтальні планки - *кістестави*, що були зв'язані з клавіатурою. Між ними потрібно було протискувати руки для того, щоб забезпечити їм необхідне висотне положення.

Ще одне пристосування було виготовлено піаністом Ф.Калькбреннером, - *рукостав*. У горизонтальному положенні перед клавіатурою встановлювалася планка, на яку потрібно було спирати зап'ястя. Піаніст Герц сконструював апарат для зміцнення пальців - *дактіліон*. Він складався з 10 кілець, які надягали на пальці подібно обручок. Кільця прикріплювалися до планки, підвішаної над клавіатурою. Для натискання клавіші потрібно було розтягнути пружину, тим самим долаючи додатковий опір. Всі ці методи були дуже популярними, лише окремі прогресивні музиканти – Й.Гуммель, С.Тальберг, Ф.Шопен, Р.Шуман - категорично заперечували їх застосування.

Віденська фортепіанна школа і її засновник Карл Черні

Завдяки своїй педагогічній діяльності Карл Черні (1791-1857г) залишив глибокий слід в історії піанізму. Він був одним із небагатьох учнів Бетховена і вчителем Ф.Ліста. Автор величезної кількості етюдів, К.Черні звертав увагу на розвиток пальцевої техніки, заперечував механічні пристосування. Він першим розробив систему вправ і гам, був противником їх механічного виконання,

пропонував свідому гру, з використанням динамічних відтінків, різних штрихів і темпів.

Методика гри на фортепіано К.Черні вважалася найбільш прогресивною: він пропонував використовувати вагу руки, а також звертав увагу на багатство засобів музичної виразності. У своїх методичних вказівках він зазначав: «Можна досягнути, щонайменше, сто різних відтінків сили звуку, подібно до того, як живописець може розвести одну і ту ж фарбу таким чином, що густий мазок, пройшовши через незліченний ряд перехідних ступенів, поступово танучи і розпливаючись, перетворюється в найтонший, ледь вловимий відтінок і назад».

Педагогічні принципи К.Черні ґрунтувалися на багатогодинному щоденному тренуванні піаніста, в процесі якого вироблявся оксамитовий звук, вивчалися різні технічні формули, досягалася рівність і швидкість. Окрім того, К.Черні завжди звертав увагу учнів на стильові особливості музичних творів.

З точки зору сучасних методик навчання гри на фортепіано помилковим був пропонований ним розподіл процесу роботи над музичним твором на три етапи в наступній послідовності:

1. засвоєння тексту;
2. подолання технічних проблем;
3. оволодіння комплексом виконавських вимог (динамікою, агогікою, характером п'єси, її формою).

У сучасних методиках на перший план висувається розуміння художнього змісту і характеру п'єси, однак, за часів К.Черні його методи навчання приносили позитивні результати.

Окрім Віденської фортепіанної школи, очолюваної К.Черні, існували й інші: Лондонська, під керівництвом Муціо Клементі і Паризька на чолі з Луї Аданом.

Нові методичні принципи композиторів - романтиків

Творчість і педагогічна практика Ф.Шопена, Ф.Ліста і Р.Шумана багато в чому змінили фортепіанне виконавство. Вимоги до виконання їхніх творів перевернули всі уявлення про художні можливості фортепіано. І Шопен, і Шуман, і Ліст досконало володіли всіма технічними прийомами, розвивали віртуозні можливості фортепіано. Окрім вказаних імен, в ті часи існувала велика кількість піаністів, які вміли з приголомшливою швидкістю виконувати октави, терції і в цьому відношенні не поступалися ні Шопену, ні Лісту. Відмінність останніх полягала в тому, що художні завдання в їхньому виконавстві та педагогіці висувалися на перший план. На тлі загального

захоплення віртуозністю, вони підносили та сприяли становленню високохудожнього мистецтва.

Ф.Шопен сміливо пропонував використання рухів кисті, передпліччя, ваги руки і участь в грі всього корпусу піаніста. Він заперечував вправи на вирівнювання пальців і говорив, що пальці мають різну будову, і доцільніше виробляти удари, властиві кожному пальцю. Шопен не був прихильником тривалих занять за інструментом, забороняв учням грати більше трьох годин. Творче осмислення матеріалу, самостійність в пошуках найкращих художніх рішень, постійний слуховий контроль – ось процеси, що ним заохочувались.

Велика увага приділялася Ф.Шопеном відпрацюванню вміння співати на фортепіано, оволодінню красивим звуком і вокальним фразуванням, відтак своїм учням він рекомендував відвідувати концерти талановитих співаків.

Надзвичайно важливими є аплікатурні нововведення Шопена педагога. Він пропонував застосовувати перший палець на чорних клавішах, рекомендував перекладання пальців та їх беззвучну підміну. Загальновідома шопенівська формула постановки руки (e-fis-gis-ais-h). Методика Шопена випередила свій час і багато в чому визначила методичні піаністичних принципів наших днів.

Не менш видатним педагогом ХІХ століття був Ф.Ліст. Учень К.Черні, він в молодості віддав данину методикам його доби, багато годин відпрацьовував удари, властиві кожному пальцю, вдавався до різноманітних вправ. Займаючись зі своїми учнями, він радив їм тренувати кожен палець по 20 хвилин на день, застосовувати механічні пристрої. Надалі його погляди стали більш прогресивними і він прийшов до висновку, що техніка народжується від духу, а не навпаки. Ліст виховав цілу плеяду таких талановитих піаністів, як Бюлов, Таузіг, Де Альбер, Зілоті, Тиманова. Його учні згадують, що, будучи дуже вимогливим до віртуозної сторони виконання, він домагався повного підпорядкування техніки виконанню художніх завдань. У прагненні до цієї мети він був непохитний протягом усього свого життя. На його думку, для художника, недостатньо однієї спеціальної освіти, музикант, має навчатися зміцнювати свій дух, мислити і оцінювати, висувати ідеї приведення у відповідність струн своєї ліри звучанням часу.

Новий підхід до використання технічних можливостей вимагав перегляду багатьох методів навчання піаністів. Механічне зубріння шопенівських і лістівських пасажів, які вимагали свободи всієї руки, гнучкості та інших способів звуковидобування, стали приводити до професійних захворювань рук.

Анатомо-фізіологічний напрямок

Представники анатомо-фізіологічного напрямку (Ф.Е.Бах, Ф.А.Штейнхауз, Л.Деппа, Р.Брейгаупт) розробили теорію гри на фортепіано з використанням природної ваги руки. Ф.Штейнхауз вперше спробував пояснити виконавські рухи нервовою діяльністю головного мозку. Він говорив: «Всі людські рухи по своїй суті є мозковими процесами: те, що ми зовні сприймаємо як рух рук, є лише проявами внутрішнього процесу».

Однак представники цього напрямку вдавалися і до крайнощів: вони викреслювали графіки руху руки, ліктя, кисті тощо. У своїх міркуваннях про природу виконавського процесу представники анатомо-фізіологічного напрямку дійшли до повного заперечення пальцевих ударів, підміняючи їх «пересуванням», «перекочуванням» ваги руки. І все ж, незважаючи на деякі недоліки, анатомо-фізіологічна школа була прогресивним явищем в історії фортепіанної педагогіки.

Про механістичний і анатомо-фізіологічний підходи до гри на фортепіано

(З книги Григорія Михайловича Когана «Біля воріт майстерності»)

Додатковий матеріал

Григорій Михайлович Коган – автор багатьох книг про історію та теорію фортепіанної гри. Його праці цікаві не лише піаністам, вони корисні для всіх музикантів. Книга «Біля воріт майстерності» є частиною триптиха: дві інші мають назви «Робота піаніста» і «Фортепіанна фактура». В цих книгах автор досліджує питання, пов'язані з механістичним і анатомофізіологічним підходом до навчання гри на фортепіано, а також розкриває причини непопулярності тієї і іншої школи.

Про піаністичні рухи

Чим більше думка виконавця прикута до рухів, пише Г.М.Коган в своїй книзі, тим вони стають менш вправними. Рух буде вдалим, якщо увага виконавця буде не притягуватися до рухового апарату, а навпаки, відвертатися від нього.

Г.Коган часто звертається до книги К.Станіславського «Робота актора над собою», наводить приклади видатного театрального режисера. Ось один з них: учениця уявної театральної школи отримала завдання: «Завіса розсувається, ви сидите на сцені одна. Завіса засувається». Завдання просте, але учениця не може з ним впоратися. «Вона подивилася в глядацьку залу, стала на собі щось виправляти, приймати безглузді пози», писав К.Станіславський. Виправлення такої ситуації він пропонував за допомогою відволікання уваги, на кшталт

розглядання чужих підборів тощо. В свою чергу, Г.Коган зазначає, що якби проблема вирішувалася тільки завдяки відволіканню свідомості, ми б не поверталися до позицій «механістичної» школи. Справа не лише у відволіканні свідомості від руху. Мета роботи виконавця - не просто грати вільно і зручно, грати потрібно добре; будь-який засіб набуває цінності лише тоді, коли сприяє досягненню цієї мети. Звичайно, відволікання свідомості не є вирішенням проблеми. Посилене її залучення, і навпаки, відволікання від рухів, призводить до однакових результатів. Не можна зловити м'яч чи перескочити через канаву, думаючи про кути, утворені колінним і ліктьовим суглобом; також його не можна зловити, читаючи книгу чи розглядаючи хмари. Домогтися успіху можна лише за умови спрямованості уваги на мету своїх дій - м'яч, який потрібно зловити, місце, куди необхідно стрибнути. Лікар, який хоче подивитися м'яке піднебіння хворого, говорить йому: «скажіть – «а»», але не «підійміть своє м'яке піднебіння».

Піаністу буває достатньо, щоб у його свідомості виник образ певного звучання і пальці, немов самі собою, виконають правильні дії.

«Дивись в ціль!» - перше правило при виконанні потрібних дій. «Слухай в уяві ту музику, яку маєш намір виконувати». Але якими далекими бувають ці слова від самої мети! Хто з піаністів не хотів би потрапити на ре # на початку «Кампанели» Ф.Ліста? А скільки з них потрапляє в намічену ціль? Звідки береться така кількість музичних поразок? Частина виконавців хоча і дивиться в ціль, але не в ту. Одні бачать себе після закінчення п'єси під грим оплесків, інші - йдуть зі сцени у гробовому мовчанні зали. В обох випадках учень бачить те, що станеться після гри, а ось те, що буде відбуватися під час гри - він бачить неясно. Мораль проста - щоб добре зіграти твір, необхідно думати про цей твір, а не про оплески.

Думати про твір в цілому - не означає думати про нього увесь час. Цілісне уявлення твору необхідне на початку і на кінцевому етапі роботи, в періоди ознайомлення і виконання. У проміжку між цими періодами твір необхідно поділяти на дрібні побудови. Чи достатньо ясно дрібні деталі учень «бачить» в своїй уяві? Уявляти - справа нехитра. Іноді і бездарні піаністи уявляють привабливі звучання, нібито видобуті ними на роялі?

Велика російська актриса Марія Єрмолова, перш ніж розпочати створення образу, уявляла в деталях кожен свою героїню. Чи так само звичайний учень музичного закладу чує в уяві «пасажну» фігуру, мелодичний мотив, окремий акорд, навіть окрему ноту? Звичайно, він чує, що пасаж складається зі звуків в темпі алегро, в пунктирному ритмі, в звучності **p**, але що являє собою окремо взята кожна з його характеристик? У кожній з них прихована безодня градацій. Знаменитий художник Карл Брюллов в декількох місцях ледь підправив

полотно свого учня і картина відразу ожила. Мистецтво починається там, де починається «дрібниці». Чи чує учень ці «дрібниці», ці «ледь-ледь», чи вловлює він нескінченно малі відмінності між сотнями відтінків *p* і *f*? Здебільшого - ні. Він чує приблизно те, що викликає відповідну точність попадання. Щоб потрапити в ціль, потрібно цілитися в ціль, а не в область її розміщення. При хиткому орієнтирі замість однієї стежини в мозку утворюється кілька стежин. В результаті величезна праця, витрачена на прокладання замість однієї двадцяти стежин, ведуть зовсім не туди, куди потрібно в даний момент. Чи не тому такою неточною буває техніка учня, чи не тому він так не впевнений в ній?

Приблизність у роботі ніколи не призведе до майстерності!

Чи можна виховати внутрішнє бачення учня, виховати його уяву? Чи все зводиться до внутрішнього дару?

Розвинути уяву звичайно можна. У К.Станіславського була ціла система «манок» (приманок). Ними ж, по суті, і є ті вигадані «програми», якими іноді користуються педагоги.

Психотехнічний напрямок

У перші десятиліття ХХ століття в музичній педагогіці склався новий напрямок – психотехнічний. Він був пов'язаний з іменами Й.Гофмана і Ф.Бузоні. Психотехнічний напрямок відрізнявся від анатоμο-фізіологічного тим, що в центрі його уваги перебувала не фізична сторона гри, а те, що Й.Гофман називав «розумовою технікою» - вміння аналізувати художні й технічні проблеми і завдання. Й.Гофман - один із найвидатніших піаністів першої половини ХХ століття, автор декількох книг, учень М.Мошковського і А.Рубінштейна. Він не є визнаним теоретиком піанізму, навпаки, аналізуючи його, до усіх питань підходив як практик. Й.Гофман вважав, що поняття розвитку техніки знаходяться в мозку, а не в пальцях, що піаністу необхідно обов'язково виробляти розумові уявлення про звукові завдання.

На думку Й.Гофмана, розумова техніка передбачає можливість ясної внутрішньої уяви пасажів, без допомоги пальців. Пасаж має бути абсолютно готовим в уяві, перш ніж буде виконаний. Іншими словами, учень має прагнути до вироблення в собі здатності уявляти, насамперед розумово, звукову, а не нотну картину.

Процес перевтілення музичного задуму в звукову реальність Й.Гофман пояснював так: у нашій уяві вимальовується звукова картина, вона впливає на мозок, збуджуючи його, а потім це збудження передається нервовим центрам. При розборі нових творів, перш ніж розпочнеться технічно-механічна робота необхідно, щоб в розумі склалася абсолютно ясна картина того, що має звучати. Неусвідомленість звукового звучання призводить до порушення діяльності

нервових центрів, які відповідають за роботу пальців. Так само, як Ф.Шопен, Й.Гофман виступав проти механічного тренування пальців і не ставив перед собою завдання відпрацювання будь - яких неусвідомлених рухів.

Яскравим представником психотехнічного напрямку був Феруччо Бузоні - піаніст, композитор, педагог, автор чисельних книг про мистецтво гри на фортепіано. Ф.Бузоні намагався спростити цей процес, звести його до мінімальних зусиль і рухів. Розвиток техніки, на його думку, залежить не від фізичних вправ, а від духовного осягнення завдання, аналізування труднощів і проблем. Сам піаніст володів приголомшливою технікою, яка стала результатом багаторічної роботи над її розвитком.

Говорячи про аналіз труднощів, Ф.Бузоні обґрунтовував його необхідність тим, що той чи інший пасаж, записаний в нотному тексті відповідно до прийнятих в теорії музичними правилами угруповань, важкий для зорового сприйняття та виконання. Уявне перегруповання пасажу або «технічне угруповання» полягає в його розчленуванні на ряд зручних для виконання ланок, що укладаються в позицію руки.

Німецький педагог і теоретик піанізму В.Бардас, також належав до психотехнічного напрямку, вважав необхідним і ціннісним не зовнішній рух рук, а спостереження за власними м'язовими відчуттями. Він стверджував, що труднощі долаються не механічним тренуванням, а уявою правильного виконання.

К.Мартінсен - педагог, піаніст, автор книги «Індивідуальна фортепіанна техніка», так само належав до психотехнічного напрямку, вважав, що в роботі піаніста необхідний контроль свідомості. Окрім того, він підкреслював важливість ролі слуху. К.Мартінсен вивів формулу, сутність якої полягає в тому, що слухова уява має передувати звуковидобуванню. Ця формула виглядає наступним чином: бачу - чую – граю.

Отже, представники психотехнічного напрямку підійшли до проблеми оволодіння піаністичною майстерністю по-новому, на перший план висунувши розумовий аналітизм, довели позитивність впливу психотехнічного фактору на вирішення піаністичних завдань. Ними було введено поняття «звукотворчої волі», яке трактувало виконавську волю як свідоме прагнення досягнення художнього результату.

7.2. Українська виконавська школа. Портрети педагогів

Основоположниками української фортепіанної педагогіки були М.В.Лисенко, В.В.Пухальський, Г.М.Беклемішев, Ф.М.Блюменфельд, Г.Г.Нейгауз, Б.Л.Яворський, К.М.Михайлов.

На межі ХІХ-ХХ століть фортепіано здобуло популярність в Україні, стало затребуваним у міському та домашньому музикуванні. Навчання гри на цьому інструменті входило до програм різних навчальних закладів, в тому числі Інституту шляхетних дівчат, де працювали відомі київські вчителі Й.Х.Вітвицький, А.Ф.Ванко, А.Й.Паночіні. Викладання гри на фортепіано було запроваджено в приватних пансіонах, гімназіях, Володимирському кадетському корпусі, Київському університеті. Виникла потреба в системній музичній освіті, в підготовці педагогічних кадрів.

Лисенко Микола Віталійович. Блискучий піаніст, талановитий педагог, композитор, йому належить особлива роль у заснуванні української фортепіанної школи. Мистецтву фортепіанної гри Лисенко навчався в Лейпцігській консерваторії. Його вчителями були відомі в Європі музиканти

І.Мошелес та Е.Вензель, який був учнем Р.Шумана. Педагогічна манера Е.Вензеля, на думку М.Лисенка, була «геніальною» - він майже не грав сам, але вмів максимально образно і доступно пояснити учневі зміст твору та способи подолання технічних проблем.

Традиції німецької фортепіанної школи здійснили суттєвий вплив на виконавський стиль і педагогічні принципи Лисенка-піаніста. Він давав приватні уроки, викладав в Інституті шляхетних дівчат, вів клас фортепіано в заснованій ним у 1904 році Музично-драматичній школі, виробив власну оригінальну систему виховання учня-піаніста. Велика увага приділялась розвитку техніки, велась системна робота над гамами. Цікавим є метод вивчення гам: проводилось своєрідне змагання, учні грали гамами на декількох інструментах одночасно.

М.Лисенко зосереджував максимальну увагу на вихованні свідомого, всебічно розвинутого музиканта. Його учні багато читали з листа, грали в чотири, вісім рук. Його зауваження завжди були точними, влучними і конкретними. Для активізації художнього мислення учнів, твір обов'язково майстерно ілюструвався педагогом. Зі слів Остапа Лисенка: «Лисенко-піаніст вражав присутніх своєю енергією, темпераментною грою, що відзначалась високою майстерністю».

Завдяки виробленій системі виховання музиканта, Лисенко заклав основи вітчизняної виконавської школи, обґрунтував та впровадив основні принципи української фортепіанної методики, які знайшли продовження і творчий розвиток в діяльності педагогів київської школи.

Пухальський Володимир Вячеславович (1848-1933рр.) - випускник Петербурзької консерваторії, учень школи **Г.Лешетицького**, який у свій час навчався у К.Черні. Особливістю школи Г.Лешетицького було домінування активної пальцевої техніки. Від учнів вимагалася вільна, природна посадка за

інструментом, м'яка та гнучка кисть при жорстких зігнутих пальцях. На заняттях велась детальна робота над звуком, його різнобарвністю, виразністю мелодії та фразування, у грі пропонувалось наслідування вокальних прийомів видатних італійських співаків.

В.Пухальський успадкував змістовність викладацьких принципів Г.Лешетицького. Увесь свій талант, освіченість, кипучу енергію він присвятив розвитку музичної культури Києва, в якому прожив майже шістьдесят років, був директором музичного училища, а після відкриття в 1913 році Київської консерваторії виконував обов'язки її першого ректора.

Головним завданням професійної музичної освіти В.Пухальський вважав виховання педагога-музиканта, в особі якого мав поєднуватися художник-артист і професійний учитель. Глибоко й тонко аналізуючи гру учня, завжди відмічав її позитивні риси, вказував на недоліки, шукав шляхи повноцінного звільнення виконавського апарату, розробляв спеціальні вправи на розвиток різних видів техніки за допомогою відповідних прийомів гри. Від учнів вимагалось досягнення виразності у грі, бездоганна техніка, глибоке проникнення в зміст музичного твору. В.Пухальський вважав, що при всій тембровій різноманітності, гра виконавця не повинна виходити за межі природної фортепіанної звучності, вчив учнів широко застосовувати педаль, при цьому надавав великого значення ясності гармонії, чистоті звучання басів, давав поради щодо впливу опорних звуків на інтонацію, акценти, динаміку створення тембрових забарвлень.

Беклемішев Григорій Миколайович (1881-1935 рр.) - учень Ф.Бузоні і В.Сафонова, піаніст європейського рівня, неперевершений виконавець творів Баха, Ліста, Шопена, Скрябіна, Лятошинського, Барвінського. До Києва приїхав на запрошення В.Пухальського. Це був музикант великої загальної культури, прогресивного світогляду. До його класу намагались потрапити багато студентів київської консерваторії. Його вихованці відрізнялися бездоганною технікою. У досягненні технічної свободи своїх учнів Г.Беклемішев покладався на методи і прийоми Ф.Бузоні: це - фіксована, «зібрана» кисть, самостійність рухів пальців; для виховання активних, незалежних один від одного пальців він рекомендував грати твори Й.С.Баха. Із прийомів школи В.Сафонова він наслідував вправи на розвиток акордової техніки: перескакування з акорду на акорд без підготовки, взяття акордів без попередньої зміни позиції. Вимагав від учнів зв'язного, рівного звучання, точного відтворення ритму, зібраного виконання акордів.

Г.Беклемішев першим з українських педагогів музикантів запровадив гру арпеджію одинадцяти акордів. Використовував різноманітні прийоми педальної техніки: напівпедалі, чвертьпедалі, використання лівої педалі для досягнення

різнобарвності звучання фортепіано. Розвиток технічної досконалості підпорядковувався якнайглибшому проникненню в авторський зміст твору. Г.Беклемішев вважав, що завданням кожного педагога є не тільки навчання гри на інструменті, але й розвиток художнього смаку учня, сприяння досягненню розуміння ним художніх цінностей музичного мистецтва, спонукання його до творчого пошуку, вияву власної ініціативи. Для занять радив учням ранкові часи, рекомендував щоденну читку з листа, обов'язкове повторення раніше вивчених творів, збагачення репертуарного списку. Такі поради і нині є актуальними у підготовці музикантів.

Блюменфельд Фелікс Михайлович (1863-1931рр.) - блискучий піаніст - віртуоз, неперевершений ансамбліст. З 1918 р. по 1922 р. займав посаду ректора Київської консерваторії. Користувався великим авторитетом у студентській молоді. Прагнув яскравих, емоційно насичених виконань. На заняттях зі своїми вихованцями відпрацьовував рельєфність усіх складових елементів твору, домагався розвитку слуху і музичного інтелекту учнів, вміло демонстрував прийоми подолання складної фортепіанної фактури.

Серед прийомів Ф.Блюменфельда у музично-педагогічній діяльності слід використовувати наступні: розвиток слухової уяви через вивчення твору без інструменту; обов'язкове звільнення учня від скутості; розвиток його творчої уяви; уважне ставлення до авторського тексту; досягнення природності постановки виконавського апарату.

Нейгауз Генріх Густавович (1888-1964 рр.) – улюблений учень та племінник Ф.Блюменфельда. Продовжуючи і розвиваючи традиції фортепіанної педагогіки свого вчителя, створив власну школу піаністичної майстерності. Початок творчого злету Г.Нейгауза пов'язаний з Києвом (1919-1922 рр.). Багато виступав як соліст і ансамбліст. Перу Г.Нейгауза належать блискучі статті, нариси та найвідоміша для піаністів книга «Про мистецтво фортепіанної гри. Записки педагога». Консерваторський клас Г.Нейгауза завжди був переповненим, на заняттях панувала надзвичайно творча атмосфера, вони проводились в індивідуально-груповій формі, де робота відбувалася з одним студентом, а слухачами був цілий клас.

Головні педагогічні принципи Г.Нейгауза: виховання не вчителя гри на музичному інструменті, а вчителя музики; виховання в учневі художнього смаку, культури звуку, прагнення до творчої індивідуальності; прагнення до різнобарвності звукової палітри, інтонаційної виразності, природності фразування. Серед учнів – композитор Тихон Хренников, піаністи Теодор Гутман, Натан Перельман, Віра Разумовська, Яків Зак, Святослав Ріхтер, Еміль Гілельс, Анатолій Ведерников, Віра Горностаєва, Олександр Слободяник,

Євген Ліберман, Леонид Брумберг, Елісо Вірсаладзе, Олексій Наседкін, Володимир Крайнев та багато інших.

Яворський Болеслав Леопольдович (1877-1942 рр.), учень В.В.Пухальського. Київський період (1916-1921 рр.) був яскравою сторінкою в житті Б.Яворського з точки зору практичного втілення педагогічних та організаційно - освітніх ідей: він вів активну концертно-просвітницьку діяльність, викладав у Вищому музично-драматичному інституті ім. М.В.Лисенка, в Київській консерваторії, в організованій за його безпосередньої участі Народній консерваторії, яка стала прикладом безпрецедентно демократичної системи розповсюдження музичної культури серед широких мас населення. Педагоги Народної консерваторії стали ініціаторами відкриття дитячих музичних шкіл⁶⁷.

В музично - педагогічній концепції Яворського головним завданням було виховання музиканта шляхом розвитку музичного мислення, здатності розуміти мову музики і говорити нею. В навчальні плани консерваторії він ввів новий курс «Слухання музики», заняття з якого передбачали організацію творчої уяви учнів, аналітичної підготовки для словесних коментарів.

Педагогіці Яворського властивий постійний пошук ефективних форм виховання музиканта. На особливу увагу заслуговує введений ним у Київській консерваторії принцип міжпредметних зв'язків (в сучасній педагогіці принцип інтегрованого навчання), коли всі види музично-педагогічної роботи (слухання музики, хоровий спів, ритміка, музична грамота, історія музики і спеціальний інструмент) були об'єднані метою розкриття стилістичних особливостей мистецьких явищ.

У викладацькій роботі Яворський був надзвичайно вимогливим. Прагнув розвитку фантазії, образного мислення учнів, формував уміння шляхом музично-теоретичного аналізу твору знаходити шлях до правильного виконання, в роботі над твором вдавався до застосування асоціативних прикладів, вмів користуватися власним показом. Учні його класу відрізнялися широкою ерудицією, вмінням глибоко аналізувати художні твори. Б.Яворський вважав, що починати роботу над музичним твором необхідно з аналізу історичної епохи. Другим етапом мало бути вивчення словесних пояснень до тексту, а тільки після цього перехід до безпосередньо розбору. В учнів розвивалися здібності до моделювання ситуації концертного виконання в різних умовах (в класі, концертному залі тощо), для різних слухачських

⁶⁷ Павловська-Сжова Т.А. Дослідження педагогічної спадщини видатних українських піаністів як шлях до оптимізації фахової підготовки вчителів музики. Електронний ресурс: <https://core.ac.uk/download/pdf/33688527.pdf>

аудиторій, вимагалось утримування в пам'яті вивчених творів та їх публічне виконання протягом тривалого періоду.

Цікавою була система розвитку техніки виконання. Для Б.Яворського поняття техніки не зводилось до моторності. Техніка виконання була сукупністю всіх засобів виразності, потрібних для створення музичного образу. Туди входили: дихання піаніста (основа техніки), туше, апарат, ігрові рухи, мистецтво педалізації, тобто весь арсенал виконавських можливостей, а також здатність виражати свій задум вмінням говорити мовою музичного мистецтва.

Великий вплив на розвиток українського музичного мистецтва здійснила педагогічна діяльність **К.М.Михайлова**, який був активним помічником В.Пухальського у справі організації Київської консерваторії, в подальшому – її ректором (з 1922 по 1934 рр.). К.Михайлов вважав, що кожен, хто присвятив своє життя важливій і прекрасній професії музиканта, зобов'язаний постійно займатись самоосвітою та аналітичною роботою, ретельно обирати репертуар для своїх учнів. Основну увагу у викладацькій роботі він звертав на виховання індивідуальності, самостійності, ініціативи студентів, в нотах вчив уважно аналізувати всі авторські вказівки. Прагнув до розвитку навичок читання з листа, вважаючи цей процес надважливим надбанням музиканта. Для своїх студентів створив хрестоматію навчання читання нот з листа. Важливим принципом в роботі педагога вважав індивідуальний підхід до учня, вміння розпізнавати й розвивати його музичні здібності.

Перебуваючи на посаді ректора консерваторії, К.Михайлов сприяв відкриттю дитячого відділення, в якому студенти проходили педагогічну практику, також він був ініціатором учасником процесу організації Київської спеціалізованої музичної школи, яка нині носить ім'я М.В.Лисенка.

Організаційна, громадсько-просвітницька, виконавська діяльність українських педагогів – піаністів стала міцним фундаментом подальшого розвитку фортепіанного мистецтва в різних регіонах України. Виконавські принципи фундаторів української фортепіанної школи нині активно розвиваються у педагогічній діяльності вчителів музичного мистецтва.

7.3. Застосування у музичній педагогіці принципів системи К.Станіславського

Принципи системи видатного діяча мистецтв, театрального режисера К.Станіславського сприяють органічності процесу навчання, появі в ньому творчого начала, виховуванню в майбутніх музикантах оптимального сценічного самопочуття і почуття впевненості перед різними аудиторіями. Цими принципами є принцип життєвої правди, надзадачі, активності дій, принципи органічності, природності та перевтілення.

Головною метою виконавських видів мистецтва є створення власної інтерпретації художнього твору, з яскраво вираженим особистісним відтінком, своєрідністю артистичного трактування. Значення слова «виконання» обмежується суто об'єктивним, механічно точним прочитанням авторського тексту⁶⁸⁶⁹. Уникнути такого обмеження можливо у випадку, якщо музикант-виконавець, як посередник між композитором і слухачем, буде наділений специфічними особистісними якостями: здатністю до публічних виступів; вмінням встановлювати контакт з концертним залом чи будь-якою іншою аудиторією, в тому числі, контакт з учнями в класі; здатністю викликати у слухачів емоційний підйом, вживатися у світ створених композиторами художніх образів. У вихованні таких якостей музиканта-педагога доцільно застосовувати методи театральної педагогіки.

Інструментальна гра має безпосередню дотичність до драматичного мистецтва. В якості підтвердження наведемо спільну термінологію, адже актор і піаніст одночасно є артистами, які грають. Відмінність театральної педагогіки полягає в тому, що вона володіє великим арсеналом засобів практичної роботи над художнім образом. Виконавське мистецтво музиканта полягає у розкритті закладеного автором смислу музичного твору та у більшості випадків сценічного виконання, відбувається через покладання артиста на елемент власного творчого натхнення⁷⁰.

Англійський режисер П.Брук, стверджував, що досконала гра актора вимагає від нього великої праці, але за умов, коли ця праця переживається як гра, вона перестає бути важкою. Цю тезу можна екстраполювати й у галузь музично-виконавської підготовки, в якій доцільним постає створення таких умов, за яких відчуття радості від спілкування з музикою буде переважати над відчуттям роботи за інструментом як важкої непосильної праці. Навчання як «гра», «виховання за допомогою гри» є однією із дієвих форм підвищення результативності навчально-виховного процесу.

У світлі інтеграційних тенденцій сучасної педагогічної науки розглядається можливість комплексного застосування методів театральної підготовки у навчанні як виконавців, так і вчителів мистецьких дисциплін. В історичному вимірі до цієї проблеми зверталися Г.Артоблевська, Д.Кабалевський, Т.Надолинська, Т.Тютюнникова та інші. У своїй практиці для повноцінного якісного виконання музики вони вважали необхідним досягти стану яскравого внутрішнього споглядання твору, підкреслювали його

⁶⁸ Гуренко Е.Г. Специфика художественной интерпретации (Опыт логического анализа). Новосибирск, 1974.

⁶⁹ с.

⁷⁰ Цуркіс Г. О возможности применения методов театральной педагогики в фортепианном обучении. Педагогика искусства. Электронный научный журнал. 2012. №1. С.1-7. URL: http://www.arteducation.ru/sites/default/files/journal_pdf/tcurkis_18_mart.pdf

«ненотну» природу, підтверджували важливість підсвідомих процесів у досягненні технічної свободи, розвитку віртуозних можливостей. Ці дослідники пропонували застосовувати прийоми свідомого керування підсвідомими процесами на кшталт прийому К.Станіславського «підсвідоме через свідоме»⁷¹.

Важливим принципом педагогіки К.Станіславського є принцип «зерна», що полягає у розвитку від простого, але цілісно живого, до складного цілісно живого. Застосування цього принципу має здійснити позитивний вплив на систему музичної освіти, де вирішується проблема мозаїчності картини світу, що складається в учня у процесі навчання, і дозволяє зберегти цілісність дитячого світогляду на кожному етапі його розвитку.

Перше знайомство з музичним твором має нагадувати знайомство акторів з театральною п'єсою, її колективним прочитанням. У роботі з учнями таке «прочитання» має виражатися у застосуванні методу бесіди з педагогом. Бесіда передбачає розв'язання цілої низки завдань: з'ясування основної ідеї твору; визначення його кульмінаційних моментів; у разі відсутності програмності – спроба окреслити її зміст та образність, яка асоціюється з написанням сценарію театральної постановки чи п'єси. Такий сценарій як своєрідна «новела» найкраще розкріпає учня, дозволяє йому, відштовхуючись від першого враження, вибудовувати художню подієвість у відповідності до власного життєвого досвіду з його ментальними та емоційними проблемами. Такий метод можна застосовувати стосовно вихованців різного віку. У зверненні до свого внутрішнього світу вони звільнюються від скутості, поживляються і з задоволенням починають фантазувати. У такій співпраці зі студентом важливо пам'ятати, що будь-які найсміливіші образи у своїй основі повинні спиратися на нотний текст, латентно в ньому міститися, а не привноситися ззовні. У таких бесідах, згідно з поняттям «зерна» К.Станіславського, формується «емоційне зерно» твору. Саме з нього потім виросте увесь процес виконання музики і буде сформульована «надзадача», узагальнена художньо-виконавська концепція як основа образної моделі інтерпретації.

Процес навчання акторів К.Станіславський умовно поділяв на два взаємопов'язаних розділи: робота актора над собою і робота актора над роллю. Перший передбачає необхідність постійних тренувань, використання в процесі підготовки до ролі усіх елементів творчості: розуму, артистичних даних, волі, почуття актора, уяви, уваги, емоційної пам'яті. У підготовці музиканта до роботи з художнім твором усі ці елементи застосовуються як у розвитку технічної майстерності, так і безпосередньо на всіх етапах роботи.

⁷¹ Станиславский К. С. Работа актёра над собой. М.: Искусство, 1989. Ч.1. Работа над собой в творческом процессе переживания. 279 с.

К.Станіславський виділяв чотири етапи роботи актора над собою і над роллю. Спробуймо порівняти їх з етапами роботи над музичним твором, а також з'ясувати і охарактеризувати роль викладача на кожному з цих етапів. I етап. *Пізнання* – знайомство з роллю, зародження творчого процесу. За К.Станіславським, у цьому процесі важливо не помилитися у розумінні ролі. У музикантів – перший етап роботи над музичним твором. Важливим є обов'язкове відчуття зародження творчого процесу, виникнення розуміння закладеного автором смислу твору. Викладачу відводиться роль режисера, який на основі ретельного аналізу технологічних, розумових та емоційних даних учня, має спрогнозувати успішність репетиційного і концертного етапу роботи над твором. На даному етапі викладачу/режисеру особливо важливо не помилитися із вибором програми/ролі.

II етап. *Переживання*, під яким у театральному мистецтві розуміємо повний аналіз ролі, відчуття цілого через його складові. У процесі роботи над музичним твором цей етап передбачає знайомство з різними інтерпретаціями, їх глибинний аналіз, здійснення порівняльної характеристики. Як і режисер, викладач має пояснити своє бачення обраної п'єси, обґрунтувати здійснений вибір, визначити найбільш вразливі за емоційним впливом інтонаційні особливості та особливості усіх використаних засобів художньої виразності. Обов'язковим є здійснення герменевтичної інтерпретації як дієвого способу вживання у світ автора, примірювання на себе його емоційного стану.

III етап. *Втілення*, на думку К.Станіславського, має відбуватися за умови чіткого уявлення актором людей, обставин і часу, в якому відбуваються події п'єси. У музичній діяльності це викликає порівняння з характеристикою стилевих особливостей музичного твору, їх відповідність добі його створення. Викладач/режисер має переконатися у розумінні учнем усіх законів виконання музики того чи іншого стилю.

IV етап. *Впливовість* у театральному мистецтві розуміється як з'ясування поняття «бути», «існувати» у житті постановки. Актору необхідно передати характерність ролі, що є її метою всієї його роботи. «Для того, щоб відволіктися від глядацької зали, потрібно бути захопленим тим, що відбувається на сцені» – навчав К.Станіславський. Даний акторськорежисерський етап корелюється з останнім етапом роботи над музичним твором. Викладач/режисер має застосувати всі засоби впливу на вихованця, розвивати його уяву, фантазійність, емотивність, емпатійність тощо. За умови достатньої кількості репетиційної підготовки та максимальної сконцентрованості на виконанні поставлених викладачем завдань відбувається захопленість тим, що відбувається на сцені і відволікання від глядацької зали (екзаменаційної комісії, викладацького складу, слухачів тощо).

Другий розділ у системі К.Станіславського присвячений роботі актора над роллю. Він завершується органічним злиттям, синергетичним об'єднанням «актор-роль», повним перевтіленням в образ. Дане злиття відбувається лише за умови роботи над роллю «від себе», з повноцінним зануренням, проникненням, «пірнанням» у роль, здійсненням необхідного для пізнання п'єси і ролі всеохоплюючого аналізування з метою поглиблення і занурення в «душу ролі». Повноцінна, всеохоплююча підготовка до концертного виступу музиканта також передбачає застосування усіх вказаних станів.

Усі принципи системи К.Станіславського є дієвими у вихованні музиканта виконавця. Серед найважливіших виділяємо наступні:

правда переживань – правдивість емоцій, внутрішнє переживання долі персонажу (художнього образу твору), віра в правдивість власних дій; *надзадача* – повна віддача себе під владу ролі (художнього образу), донесення до глядача/слухача головної думки твору, пристрасність, вичерпність дій;

продумування пропонованих обставин – максимально об'ємна характеристика персонажу, його життєвої ситуації, в яку у своїй уяві переміщує себе актор. У театральному мистецтві виокремлюються обставини за принципом трьох кіл: мале коло – ситуація героя у теперішньому часі, де він, з ким знаходиться; середнє коло – обставини, що стосуються загальної життєвої ситуації – стать, вік, статус героя; велике коло – ситуація оточення персонажу – історичний період, країна, місто, в якому розвиваються події спектаклю. В музичній педагогіці принцип трьох кіл можна використовувати у характеристиці життєвого шляху автора музичного твору в період його написання. Це означає, що автор має сприйматися як персонаж п'єси, що суттєво вплине на повноцінність розкриття художнього образу твору;

народження тексту і дієвості «тут і зараз» – важлива особливість гри актора, емоції і дії якого мають народжуватися на сцені, не бути штампами, щоразу виконуватися по-новому. Даний принцип є основою сценічного виступу музиканта, творення його особистої інтерпретації; *робота актора над особистими якостями* – для того, щоб виконання ролі виявилось максимально цікавим, живим, переконливим, необхідне залучення фантазії, спостережливості (фіксація у своєму житті яскравих подій і людей), емоційної пам'яті (вміння згадувати пережите, потрібне почуття), вміння керувати своєю увагою (концентруватися на грі, партнерах, сцені). Усі ці якості є вкрай необхідні у розкритті художнього образу музичного твору. Варто додати роботу над розвитком особистої техніки, пізнання фізіологічних процесів розвитку віртуозності і вправності виконання.

Значний потенціал застосування системи К.Станіславського в музичній освіті відзначав Л.Баренбойм. Саме він звернув увагу на ефективність

співставлень і порівнянь, проаналізував підходи до поняття «естрадне самопочуття», запропонував виховування уваги методом постановки зрозумілих і конкретних задач, розробив деякі піаністичні вправи по аналогії з театральним тренінгом і «муштруванням»⁷². У підготовці музиканта-виконавця, як і музиканта-педагога доцільним, на нашу думку, є застосування театральних вправ, тренінгів, етюдів у їхньому адаптуванні до вимог музичної педагогіки. Наприклад, корисним буде виконання вправи «Біографія героя», де актору пропонується у письмовий спосіб, на трьох-п'яти сторінках, розкрити характер свого персонажу і ще двох інших головних героїв, знайти голос свого героя; спочатку зосередитись на дитячих роках, описати батьківщину, природу, що його оточувала змалечку, стосунки з батьками та родичами, визначити стосунки з іншим оточуючим середовищем. Така вправа для музиканта є своєрідним способом здійснення герменевтичної інтерпретації. В якості «героя» для студента, в першу чергу, має виступати автор музичного твору. Досконале знання його біографії значно поглиблює ментально-емоційні стосунки композитор-виконавець, а залучення до процесу осмислення музики власного життєвого досвіду перетворює виконання на створення особистої, неповторної інтерпретації.

В результаті аналізу принципів К.Станіславського та їх адаптації до виконавської підготовки музиканта ми схилиємося до думки, що значний ментально-емоційний потенціал, який міститься у системі режисера та в цілому притаманний театральній педагогіці, виховує в учнів здатність до самостійного осмислення музичних творів, формує у них вміння глибинного проникнення і розкриття художнього змісту, готує їх до виконавства, сприяє розвитку інструментальної майстерності.

Система К.Станіславського продовжує бути невичерпним джерелом внутрішнього пошуку музикантом самого себе у світі музики, способом оволодіння власним психічним станом на основі творчого перевтілення, набуття вміння діяти у відповідності з художнім задумом композитора, досягнення у виконанні музичних творів вільної, емоційно насиченої гри.

Застосування у музичній педагогіці принципів педагогіки театральної стимулює образне мислення учня, розвиває його творчу уяву, вольові якості, впливає на розвиток самостійності та ініціативності, виховує художній смак.

Запитання та завдання до Теми VII:

1. На прикладі викладеної інформації про становлення фортепіанного мистецтва дослідіть історію становлення та розвитку вашого інструменту.

⁷² Баренбойм Л. А. Некоторые вопросы воспитания музыканта-исполнителя и система Станиславского. Л. Музыка, 1969. С. 3-67.

2. Оберіть одного із видатних вчителів гри на вашому інструменті та охарактеризуйте його педагогічну діяльність.
3. Основні принципи психофізичного напрямку музичної педагогіки.
4. Основні принципи механістичного та анатомо-фізіологічного напрямків музичної педагогіки.
5. Принципи педагогіки К.Черні.
6. Нові виконавські принципи композиторів доби романтизму.
7. Назвіть основні принципи системи К.Станіславського.
8. Які з принципів системи К.Станіславського ви застосовуєте у своїй навчальній діяльності?

Джерела інформації:

1. Андреев А. Педагогика Станиславского в образовании. URL: <http://www.ug.ru/archive/54176> (дата звернення 29.01.2020).
2. Баренбойм Л. А. Некоторые вопросы воспитания музыканта-исполнителя и система Станиславского. Л. Музыка, 1969.
3. Гуренко Е.Г. Специфика художественной интерпретации (Опыт логического анализа). Новосибирск, 1974.
4. Джура О.Ф. Теоретичні засади та педагогічні засоби підготовки професійного музиканта у творчій спадщині Б.Л.Яворського. Автореферат дисертації. Київський національний університет мистецтв, 2001.
5. Коган Г. Біля воріт майстерності. М., 1961
6. Курковський Г.В. Педагоги-піаністи Київської консерваторії // Українське музикознавство. – 1967. №2.
7. Лисенко О.. Спогади про батька. К.: Музична Україна, 1991.
8. Національній музичній академії України імені П.І.Чайковського 100 років //А втор-упорядник В.Рожок.- К.: Музична Україна, 2013.
9. Станіславський К. «Робота актора над собою» т. 2, М., 1954.
10. Цуркіс Г. О возможности применения методов театральной педагогики в фортепианном обучении. Педагогика искусства. Электронный научный журнал. 2012. №1. С.1-7. URL: http://www.arteducation.ru/sites/default/files/journal_pdf/tcurkis_18_mart.pdf
11. Шамаєва К.І. Музична освіта в Україні першій й половині XIX століття. К.: Інститут змісту і методів навчання, 1996.

Теми для індивідуальних науково-дослідних завдань:

1. Формування навичок гри на духових інструментах в інструментальних класах школи мистецтв.

2. Формування техніки гри на струнно-щипкових інструментах в інструментальних класах ДМШ.
3. Самостійна робота учня-інструменталіста над творами великої форми.
4. Етапи роботи учня-інструменталіста над поліфонічним твором.
5. Зміст роботи учня-інструменталіста над концертними п'єсами.
6. Застосування методів системи К.Станіславського в інструментальній підготовці учнів ДМШ.

Обовязково для перегляду:

Ф.Блуменфельд <https://www.youtube.com/watch?v=TykiN6Hz2uE>

ГоровіцВ. https://www.youtube.com/watch?v=18620H_z8Uk&list=RDTykiN6Hz2uE&index=2

Урок Г.Нейгауза <https://www.youtube.com/watch?v=sGfLbs4WXfY>

VIII. Учень і вчитель. Типи музичної педагогіки. Критичне мислення музиканта як необхідна умова його професійного становлення



8.1. Взаємини педагога й учня. Типи музичної педагогіки

8.2. Педагогічний такт і його сутність

8.3. До питання розвитку критичного мислення педагогів та учнів мистецьких шкіл

8.1. Взаємини педагога й учня. Типи музичної педагогіки

Виховання і навчання учня – виконавця - складний і багатогранний процес. Основними його складовими є:

- передача педагогом власного досвіду і ставлення до музичного мистецтва;
- розкриття, виявлення та розвиток природних здібностей учня.

Педагогічна майстерність є органічним поєднанням цих двох складових музичного навчання та виховання. Саме тому в музичній педагогіці надважливими є стосунки вчителя й учня, що мають базуватися на взаємній повазі й довірі, позитивності здійснення і сприйняття навчального процесу.

В музичній педагогіці, напевне, як ні в якій іншій, спостерігалось і спостерігається тяжіння до авторитарних тенденцій, оскільки, іноді захоплення своїм викладачем, його майстерністю, вправністю, виразністю виконання музичних творів, викликає в учнів відчуття того, що їх «маестро» є безапеляційно талановитим, майже божественним тощо. В свою чергу, велика кількість видатних музикантів розглядали взаємини з учнями у світлі партнерських і дружніх стосунків. Так, наприклад, А.Г.Рубінштейн нерідко вдавався до критики своєї педагогічної діяльності, Г.Г.Нейгауз у своїх працях дякував учням за те, що вони привносили в його особисте і творче життя. В музичній педагогіці нерідко можна зіткнутися з перебільшеною оцінкою своєї значущості «не дуже видатними» викладачами. Розглянемо кілька варіантів взаємин вчителя музики і його учня.

Типи музичної педагогіки Авторитарна педагогіка

Це навчання, засноване на безумовному авторитеті вчителя. Учень є своєрідною «посудиною», що наповнюється педагогом. Він сприймає вказівки беззаперечно, не просить пояснень і доказів, не має права на сумніви. У граничних своїх проявах така педагогіка принижує учня, результати навчання бажають кращого, засвоєння матеріалу є пасивним, душевні сили учня не залучаються до роботи. Авторитарна педагогіка призводить до занепаду якості педагогічного процесу, втратою цікавості до нього самого вчителя, оскільки він позбавлений стимулу для вдосконалення своїх методів, що є прямим шляхом до деградації. В наш час такі методи в чистому вигляді майже не застосовуються, але їх можна зустріти в завуальованій, прихованій формі – від учнів вимагається неухильне виконання поставлених завдань. Робота йде добре, поки учень виконує вказівки педагога. Ініціатива з боку учня не потрібна, вона заважає роботі. Успіхи учня у ситуації таких його стосунків з педагогом досягаються лише у випадку, якщо педагог насправді є обдарованим, майже «геніальним» музикантом. Однак, частіше всього авторитарна педагогіка призводить до

втрати з боку учня інтересу до навчання музикою, або ж підміною його справжнього внутрішнього зростання зовнішніми досягненнями.

Вільна педагогіка

Вільна педагогіка є антиподом авторитарної педагогіки. Особливого поширення вона набула в США. Її девіз – нічим не обмежене самовиявлення учня. «Дайте можливість, говорить вільна педагогіка, безперешкодно розвиватися зародженим у дитині якостям, і ви досягнете максимальних успіхів».

Характеристикою рисою вільної педагогіки є «лінія найменшого опору». Деякі педагоги дбають про розвиток сильних сторін професійних якостей учня, не піклуючись про розвиток слабких. У такому випадку учень, швидше за все, виростає досить обмеженим музикантом, не здатним до професійної музичної діяльності.

Ліберальна педагогіка

Лібералами можна назвати педагогів, які не мають певних художніх поглядів і переконань. У них відсутня ясність виконавського задуму, розуміння як потрібно грати той чи інший твір. У цьому випадку вони слідуєть за учнем, обмежуються загальними правками. Якщо учень розвинений і музикальний, то результат може виявитися навіть цікавим: він буде грати по-своєму яскраво, хоча в грі не вистачатиме продуманих і відпрацьованих дрібниць. Буває й так, що педагог в процесі роботи з учнем і сам встигає ґрунтовно вивчити твір. За фальшивим «лібералізмом» іноді маскується недостатність інтересу, відсутність захоплення і любові до своєї професії. Такому вчителю варто подумати про її зміну, шукати, за Г.Сковородою, «сродну» для себе працю, оскільки щасливим у професійному житті він бути не зможе.

Квапливі, малозмістовні уроки педагог-ліберал виправдовує бажанням активізувати учня. Правда, перед публічними виступами учня, йому доводиться забувати про свої «ліберальні» принципи і вдаватися до швидкісного «натаскування».

Індивідуальне виховання

Індивідуальний підхід до учня - особлива ланка педагогічного мистецтва. Педагог зобов'язаний враховувати індивідуальні особливості кожного учня і розвивати найкраще, що в ньому є, прагнути до виявлення його творчого обличчя.

Кожен учень до поставленої мети неминуче йде своїм особливим шляхом, що зумовлюється його характером, індивідуальним сприйняттям та ставленням

до музики. Яким би досвідченим не був педагог, він не може безпомилково і детально передбачити особливості розвитку кожного учня.

Позитивний розвиток може відбутися лише в процесі творчої педагогічної діяльності та у підтриманні постійного контакту з учнем і його батьками!

Головними принципами індивідуального навчання і виховання є:

- доброзичливе ставлення до кожного учня, готовність підмічати, підтримувати і розвивати найкращі якості, повага і ставлення до учнів як до майбутніх особистостей;

- педагог має оцінити позитивні і негативні властивості особистості учня, одні схильності потрібно розвивати і всіляко заохочувати, від інших - наполегливо позбавлятися;

- вміння слухати учня - важливий принцип його професійного зростання;
- деякі педагоги в процесі роботи грають разом з учнем, жестикулюють, слухають себе, захоплюються і милуються собою; в інших утворюється звичка з перших же звуків переривати гру учня зауваженнями і вказівками, навіть не намагаючись зрозуміти і вникнути в його наміри; протилежною манерою є та, коли педагог «слухає» гру учня, беручи в ній участь мовчки, виражаючи своє ставлення за допомогою міміки. У висновку: участь педагога в спільному творчому процесі полягає не тільки в експансивності, емоційному підйомі, але й в умінні, слухаючи, направляти і надихати учня;

- педагог має вміти демонструвати перед учнем своє ставлення і щире захоплення музикою, своє захоплення цим прекрасним мистецтвом; якщо у педагога немає враженості від твору, йому не вдасться захопити ним учня; - нерідко буває так, що з улюбленими, близькими до себе учнями педагог займається з захопленням, а з іншими – тільки по волі обов'язку. Іноді це призводить до того, що навіть здібні учні поступово втрачають позитивні якості своєї гри (*подумайте, чому?*)⁷³. Педагог не має права бути байдужим. Чим щедріше він буде ділитися знаннями і досвідом з учнем, тим більше виграють вони обидва;

- вміння не заважати учневі - один із проявів педагогічної майстерності. Іноді доводиться спостерігати, як педагог квапить учня, форсує його розвиток, займається вишкілом. Як уникнути цієї небезпеки? Проста порада: не вимагати від учня сьогодні того, до чого він сам прийде природним шляхом, без натиску.

Різноманітними мають бути педагогічні прийоми і форми виховання учня. Педагог має допомагати учневі, направляти його самостійну роботу, заохочувати, розвивати його здібності, виправляти недоліки. Творчий контакт з учнем багато в чому залежить від форми проведення уроку. Особливо

⁷³ Примітка автора.

небезпечні ті уроки, в яких відбувається лише перевірка виконання домашніх завдань. За час уроку педагог встигає надати лише загальні зауваження, учень фактично тупіє на місці, втрачає інтерес до навчання. Найбільш ефективними вважаються уроки, де увага зосереджується на музичнохудожньому змісті та конкретних способах його розкриття.

Іноді учні у своєму прагненні якнайкраще виконати всі вказівки педагога, стають на шлях наслідування, відмовляються від власних творчих устремлінь. Звідси можуть витікати небажані наслідки і проблеми індивідуального виховання, пов'язані з тим, що педагог, побоюючись ущемити індивідуальність учня, різко скорочує кількість зауважень, у своїх вимогах проявляє обережність. Позбавляючи учня потрібної кількості вказівок, педагог знижує вимогливість до нього.

Важливою педагогічною метою індивідуального виховання є розвиток усіх видів мислення учня (музичного, художнього, критичного) і розширення його світогляду (залучення порівнянь і аналогій). Велику роль в процесі розвитку мислення учня відіграє аналіз музичного твору. Важливо зуміти всередині цілого побачити логіку взаємодії частин та елементів твору.

8.2. Педагогічний такт і його сутність

Слово такт в перекладі з латинської, означає дотик, почуття міри, вміння володіти власними емоціями.

Педагогічний такт є одним із найважливіших професійних вмінь вчителя, без якого справжнім наставником для своїх учнів стати неможливо. Почуття тактовності тісно пов'язане з почуттям міри, але не обмежується ним. Просте засвоєння законів, принципів, правил виховання ще не робить вчителя тактовним - можна знати основи педагогіки і психології і не вміти спілкуватися з дітьми.

Такт є природним засобом прояву особистості вчителя. Це не зовнішня форма володіння собою, а вираз внутрішнього ставлення до учнів, яке проявляється в тоні, жестах, міміці, словах. Педагогічний такт - явище не вроджене, його якості набуваються в процесі педагогічної діяльності, набуття знань в області психології, вивченні вікових психологічних властивостей учнів та впливу на них; це вміння, без якого вчитель не може стати справжнім вихователем - практиком.

З огляду на безперервний розвиток особистості учня, тактовний вчитель ніколи не закріплює і не зупиняється на встановленій думці про учня як про середнього або слабкого; не допускає безнадійних прогнозів про його невправність. У музично-педагогічній діяльності досягненню позитивних

результатів сприяє схвалення, заохочення, підбадьорювання учня, вселяння у нього впевненості у своїх силах.

Недооцінка здібностей іноді стає грубим порушенням педагогічного такту, ображає учня в його прагненні глибше пізнати предмет. Часто такий учень задовольняється задовільними оцінками, знижує успішність.

Тактовність вчителя є одним із визначальних чинників ставлення учнів до навчання. Тактовний учитель завжди викликає в учнів прагнення працювати, активно засвоювати новий матеріал, розвивати необхідні музиканту вольові якості, вміння ставити перед собою завдання і виконувати їх.

8.3. До питання розвитку критичного мислення педагогів та учнів мистецьких шкіл

Проблема розвитку критичного мислення як необхідної умови та важливого ресурсу життя сучасної людини нині є однією із самих актуальних педагогічних проблем. Набуття цього вміння стало предметом великої кількості тренінгів, майстер-класів, презентацій, що містяться в мережі Internet. Актуальність питання розвитку критичного підтверджується радикалізацією змін, що нині відбуваються в освітньому середовищі, необхідністю виховання учнів як творчо і самостійно мислячих особистостей, які вміють працювати з інформаційним середовищем.

Словосполучення «критичне мислення» активно увійшло в науковий обіг у 70-х роках ХХ століття, хоча дослідники цього поняття знаходять його коріння ще в працях Платона, Аристотеля, Фоми Аквінського, Б. Рассела, К. Поппера та інших. У філософії його трактують як «уміння логічно мислити та аргументувати, аналітично дискутувати та правильно висловлювати думку»⁷⁴.

У психології критичне мислення не пов'язується з критикою, що несе в собі негативні судження. Д. Халперн визначає даний феномен як вміння швидко орієнтуватися у постійно зростаючому інформаційному потоці, знаходити необхідну для себе інформацію і використовувати її за власними потребами. Психолог зазначає, що критичне мислення є творчим процесом, його розвиток корелюється з ідеями розвивального навчання, «мисленням про своє мислення». Даний феномен є явищем часу та результатом саморефлексії. У дослідженнях Д. Халперн йдеться про негативність маніпулятивного впливу всемогутніх медіаресурсів та важливість у порятунку від них наявності в особистості вміння мислити критично, розуміти як власні думки і почуття, так думки й почуття інших особистостей; оцінювати ситуацію свідомо; на основі

⁷⁴ Горохова І.В. Значущість критичного мислення для сучасних суспільства та освіти / І. Горохова // Вісник ХНПУ імені Г.С. Сковороди "Філософія". - Харків, 2019. - №42. - 226 -240 с.

раніше набутих знань створювати нові⁷⁵. Важливим є твердження дослідниці про те, що критичне мислення має здатність до розвитку, оскільки не є вродженою якістю.

Основними ознаками критичного мислення є: схильність до виокремлення та аналізування різних життєвих ситуацій; вміння порівнювати, оцінювати та знаходити способи розв'язання поставлених завдань; вміння приймати самостійні рішення та прогнозувати їхні наслідки; вміння збирати інформацію з різних джерел, аналізувати її достовірність та важливість у розв'язанні поставлених завдань; вміння на основі уважного і вдумливого ставлення до чужої думки, аргументовано доводити свою точку зору; розпізнавати суперечливі дані, судження, аргументи, виявляти і виправляти помилки в чужих розмірковуваннях та визнавати їх у своїх. Головними характеристиками критичного мислення є цілеспрямованість, самостійність, обґрунтованість, гнучкість і відповідальність⁷⁶.

В сучасній педагогічній освіті акцентується увага на необхідності розвитку критичного мислення учнів та його застосуванні в аналізі та відборі інформації, отриманої з мережі Інтернет. Учні мають навчатися критично аналізувати дані, розміщені у всесвітній мережі, оскільки, окрім підручника і вчителя, вона є могутнім джерелом отримання і поширення знань: вчителі й учні створюють власні веб-сторінки, яким мають довіряти інші учні і вчителі та використовувати їх у своїй діяльності⁷⁷. Розвиток критичного мислення сприяє набуттю таких умінь як аналіз та оцінка достовірності інформації, вміння «оцінювати свої думки та сторонні впливи на них, виявляти в них сильні та слабкі аспекти, зважено розглядати різноманітні підходи до проблеми, щоб приймати обґрунтовані рішення щодо неї; формулювати самостійні судження й будувати переконливу аргументацію; здійснювати рефлексію та коригування власної діяльності»⁸². Розвиток критичного мислення пов'язаний з формуванням навичок вищого порядку, засвоєнням когнітивних стратегій обробки інформації з різних джерел. Наявність у педагога музиканта навичок критичного мислення, дозволяє значно поглиблювати процес художнього спілкування – «спілкування з мистецькими творами, яке здійснюється за участю

⁷⁵ Халперн Д. Психология критического мышления / Д. Халперн; пер. с англ. Н.Мальгиной, С. Рысева, Л. Царук. – СПб: Питер, 2000. – 512 с.

⁷⁶ Хачумян Т. І. Формування критичного мислення студентів вищих навчальних закладів засобами інформаційних технологій : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.09 / Т.Хачумян. - Харківський національний педагогічний ун-т ім.Г.С. Сковороди. – Х., 2005.

⁷⁷ Дементієвська Н. П. Стратегії розвитку навичок критичного мислення учнів при оцінюванні ресурсів Інтернету [Електронний Ресурс] / Н.Дементієвська // Програма спецкурсу підвищення кваліфікації викладачів системи після-дипломної педагогічної освіти. - 2008. – Режим доступу: <http://www.scribd.com/doc/33487253>. ⁸² Харченко Н. Критичне мислення як характеристика сучасної особистості підлітка / Н. В. Харченко // Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді. - 2016. - Вип. 20(2). - С. 276-286.

таких процесів, як сприйняття, уява, мислення, розуміння, рефлексія, інтерпретація»⁷⁸.

Інтелектуальність і освіченість вчителя музики, що ототожнюється з наявністю у нього належної кількості мистецьких знань, нині є недостатніми в боротьбі з експансією низьковартісних викидів медіаресурсів. У пошуках шляхів наслідування чи творення власної інтерпретації від педагога музиканта вимагається не лише вміння аналітичного переосмислення отриманої інформації, а й практичне застосування знань у з'ясовуванні відповідності того чи іншого продукту загальноприйнятим еталонам і стандартам.

У музичному виконавстві роль критичного мислення є основоположною, оскільки сутність даного процесу полягає в реалізації наступних дій: виконання, слуховий контроль, самооцінка. Окрім того, будь яке виконання музичного твору впливає на слухачів, викликає у них особисті враження, судження, оцінку, критичну думку, тобто критика є посередником між творчістю і сприйняттям, зворотнім зв'язком, без якого музична культура взагалі не може існувати⁷⁹. Досягнення учнями успіхів у процесі навчання нерідко супроводжується появою у них невпевненості в своїх силах, сумнівами щодо правильності обраних дій. Такі випадки вимагають від вчителів музики критичного осмислення подібних ситуацій, оскільки даний процес передбачає максимально вимогливе ставлення до навчальної діяльності. Рушійною має стати постановка запитання самому собі: а чи все я зробив для того, щоб покращити ситуацію? Отримання відповіді на таке запитання в перспективі сприяє досягненню омріяних успіхів.

Загалом, сутність музичної педагогіки полягає в оцінюванні, висловлюванні критичних думок, вихованні в учнів вміння мислити самостійно та самокритично ставитися до своїх дій. Критика з боку вчителя має нести в собі як строгість так і доброзичливість, сприяти довірливості стосунків викладач-учень. Лише у такий спосіб ці стосунки будуть містити у собі елементи співтворчості, відчуття важливості особистої участі у творенні музичного мистецтва.

Вибірковість і критичне ставлення до творчості як відомих так і невідомих виконавців музики різних стилів, що транслюється із сучасних медіа, є необхідною складовою музичної культури як вчителів музики, так і учнів школярів. Безмежність ефірного транслювання музики, сучасні вимоги до музичної освіти, пов'язані зі збільшенням об'єму навчального матеріалу,

⁷⁸ Грінченко Т.Д. Художнє спілкування як головний чинник формування мистецького досвіду майбутніх учителів музики / Т.Грінченко // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : Педагогіка і психологія. - 2016. - Вип. 47. - С. 49-53.

⁷⁹ Сохор А. Общие вопросы музыкальной критики / А.Сохор // Критика и музыкознание. - М.-Л., 1975. – С.5.

вимагають виховання аналітичних навичок та формування критичного мислення вже на самих ранніх етапах навчання. Такий підхід прогнозує ефективність подальшого процесу навчання, розвиток в учнів умінь свідомо оцінювати як результати власної музичної діяльності, так і музичне мистецтво в цілому.

Критичне мислення педагога музиканта є його інтегративною здатністю, що відіграє ключову роль у пізнанні і здійсненні музично-педагогічної діяльності, у пошуку шляхів її вдосконалення. В процесі особистого музичнопедагогічного становлення вчителю музики необхідно навчатися критично аналізувати й оцінювати свою педагогічну, творчу і особистісну позиції, постійно здійснювати вимір власного знаннєвого потенціалу і таких необхідних педагогічних якостей як вимогливість, справедливість, організованість, чуйність, ввічливість, доброту тощо. У такому контексті варто здійснювати рефлексивну оцінку досвіду особистого музичного навчання, аналізувати поведінкові особливості, рівень мистецьких знань та методичку організації навчального процесу свого вчителя музики. Такий рефлексивний аналіз варто здійснювати з метою вдосконалення власної музично-педагогічної діяльності, не допущення у ній тих методів і дій, які не сприймалися в дитинстві, вважалися негативними і не сприяли позитивності навчання. Варто також пам'ятати, що хороший вчитель це той вчитель, у кого учні бажають навчатися, який ніколи не вдається до публічних принижень, несправедливості. В такому контексті критичне мислення визначає ефективність соціальної адаптації особистості, є регулятором її діяльності і поведінки.

Розвиток критичного мислення майбутнього вчителя музики вимагає застосування конкретних дій, методів та технологій навчання. Особливістю такого впровадження має бути першочергове їх випробовування на собі, примірювання на себе, постійний розвиток здатності спостерігати за власним мисленням. У такий спосіб відбувається перевірка доцільності застосування тієї чи іншої методики, її ефективності у вирішенні педагогічних задач, поєднання теоретичної і практичної складових музично-педагогічної діяльності. У діяльності педагога музиканта доцільним є застосування досвіду вчителів практиків, які розробляють спеціалізовані заняття, тренінги з розвитку критичного мислення, проводять різноманітні майстеркласи.

Індивідуальні чи групові заняття з учнями мистецьких шкіл варто проводити з використанням методів розвитку критичного мислення. Такі заняття мають розпочинатися зі вступної частини, в якій активізується й мотивується навчання майбутніх музикантів. Потрібно визначити ключові слова, згідно з темою, наприклад, щось із: біографія композитора, характеристика творчості, аплікатура, педалізація, художній образ тощо.

Варто застосовувати метод асоціацій, «Кошик ідей», мозковий штурм, укладання асоціативних кущів, метод вірних та невірних тверджень, сплутані логічні ланцюжки, вільне письмо⁸⁰.

Вступна бесіда з учнем перед безпосереднім виконанням програмних творів в контексті розвитку критичного мислення має максимально сконцентрувати його увагу на виконанні поставлених завдань; в цілому буде доцільним порівняння дій учня з процесором комп'ютера, який запрограмований на виконання швидких і безпомилкових дій. Застосування методу «Мозковий штурм» у проведенні занять з музичної літератури, де індивідуально, чи у парах діти мають характеризувати творчість того чи іншого композитора, по чергово повідомляти відомі факти його біографії, характерні ознаки його композиторського стилю. Метою методу «Кошик ідей» є збирання фактів, думок, проблем, понять, що стосуються теми музичного заняття. Варто систематизувати інформацію за допомогою графіки, різноманітних кластерів, асоціативних кущів, створення синхроністичних таблиць вивчення різних мистецьких епох, заповнення таблиці «З-Х-Д» - Знаємо – Хочемо дізнатися – Дізналися. Такі таблиці пропонується заповнювати впродовж усього уроку, в них має виокремлюватися вже відома інформація з теми, питання, які хотілося б з'ясувати та оцінка власної пізнавальної діяльності. В якості домашнього завдання можна задавати учням написання короткого есе про твір, що вивчається, застосовувати метод писемного мовлення з критичним осмисленням власних думок у формі роздумів.

На етапі конструювання та осмислення нових знань розумова діяльність учнів має стимулюватися за допомогою застосування методу складання порівняльних таблиць, співставлення мистецьких явищ – наприклад, творів музичного з творами інших видів мистецтва (кіно, театру, живопису тощо). Заключний етап уроку – підсумковий – передбачає узагальнення та систематизацію отриманих знань. Відповідно до технології, на цьому етапі осмислюється засвоєне, відбувається рефлексивна оцінка особистих результатів, що є провідною рисою критично мислячої особистості.

Розвиток інформаційних технологій, вплив медіаресурсів на свідомість дитини вимагає від учителя музики вміння професійного пошуку та відбору необхідної інформації, здатності до її аналізу, оцінювання та застосування. У такому контексті основними методами розвитку критичного мислення учнів є: обов'язкова постановка питання, не сприймання інформації без її ретельної перевірки; пошук доказів цінності того чи іншого виконання музичних творів, ознайомлення з відгуками, посиланнями на авторитетні джерела; накопичення

⁸⁰ Мусійчук С. Розвиток критичного мислення студентів при вивченні іноземної літератури / С.Мусійчук // Актуальні проблеми педагогіки, психології та професійної освіти. - т.2, №2. - 2015. – С. 63-67.

музичних знань, розширення мистецького світогляду; обговорення того чи іншого виступу (живого звуку чи медійного джерела) з викладачем, однокласниками; вміння аргументувати власну думку; вміння розрізняти факти від думок; вміння ставити запитання; вирізняти проблеми, розставляти пріоритети.

Надважливу роль у розвитку критичного мислення майбутніх музикантів відіграє сприяння розвитку їхнього емоційного інтелекту. У дітей, які мають схильність до поетизації навколишнього середовища варто розвивати вміння викладати свої емоції у вигляді синквейнів - п'яти віршованих рядків, в яких у сконцентрованій формі має міститися максимальна кількість інформації. За правилами, перший рядок має містити іменник, що відображає тему синквейна; другий два прикметники, що характеризують основну думку; третій – три слова (дієслова), що описують дію в межах теми; четвертий – фраза із декількох слів (афоризм, крилатий вираз в контексті теми); п'ятий – словосполучення або слово-резюме, яке виражає сутність теми, дає її нову інтерпретацію або є виражає особисте ставлення автора до теми. Наприклад:

музика
стрімка ніжна
бентежиш раниш втішаєш
без тебе життя - помилка
будь завжди поруч
 Або ж:
Моцарт
божественний неосяжний
підносиш вражаєш лікуєш
ти – правда на землі
звучи в мені

У складанні синквейнів учні навчаються реалізовувати свої інтелектуальні та художньо-творчі здібності, яскраво виражати емоційне забарвлення музики того чи іншого композитора, твору, суміщати три основні складові системи музичної освіти: інформаційну, діяльнісну, особистісноорієнтовану. Вміння створювати синквейни дозволяє акцентувати увагу учнів на змісті, характерних особливостях навчального матеріалу, навчати їх застосовувати отримані знання для вирішення нових завдань, бути гнучкими в отриманні та застосуванні знань.



Сучасний музичний світ є динамічною системою, яка постійно знаходиться у стані розвитку і вдосконалення. Успішність вчителя музики, як основного творця даного виду мистецтва, у такій системі залежить від його прагнень до саморозвитку. Без володіння переліченими фаховими компетентностями, навичками музичного, художньо-образного та критичного мислення досягнення самореалізації в сучасному світі є неможливим. Вчитель музики завжди має піднімати гострі питання в галузі музично-педагогічної освіти, вміти їх ясно і чітко формулювати, робити аргументовані висновки щодо виконавства та інших аспектів музичної педагогіки, бути здатним до грамотного й компетентного ведення дискусії, виявляти бажання й готовність до здійснення науково-дослідної роботи, вміти раціонально використовувати свій час і з повагою ставиться до часу інших, завжди бути цікавим співрозмовником, вміти ефективно працювати з джерелами інформації і навчати цьому своїх учнів. Окрім того, він повинен вміти проводити швидкий і точний аналіз проблем, виявляти причини їх виникнення, прогнозувати і виправляти їх наслідки, приймати правильні рішення.

Запитання та завдання до Теми VIII.

1. Які ви знаєте типи музичної педагогіки? Чим, на Вашу думку, вони відрізняються від типів педагогіки інших галузей?
2. До якого типу педагогів відносилися Ваші вчителі зі спеціальності в музичній школі, училищі чи коледжі?
3. Який тип музичної педагогіки є пріоритетним для Вас?
4. Що таке педагогічний такт?
5. Чи вмієте Ви мислити критично?
6. Спробуйте скласти музичний синквейн на тему, яку оберете для Вас Ваш товариш.

Джерела інформації:

1. Горохова І.В. Значущість критичного мислення для сучасних суспільства та освіти / Вісник ХНПУ імені Г.С. Сковороди «Філософія». - Харків, 2019. - №42.- 226 -240 с.
2. Грінченко Т.Д. Художнє спілкування як головний чинник формування мистецького досвіду майбутніх учителів музики / Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла

Коцюбинського. Серія : Педагогіка і психологія. - 2016. - Вип. 47. - С. 49-53.

3. Дементієвська Н.П. Стратегії розвитку навичок критичного мислення учнів при оцінюванні ресурсів Інтернету [Електронний Ресурс]/ Програма спецкурсу підвищення кваліфікації викладачів системи після-дипломної педагогічної освіти. - 2008. – Режим доступу: <http://www.scribd.com/doc/33487253>.

4. Мусійчук С. Розвиток критичного мислення студентів при вивченні іноземної літератури / Актуальні проблеми педагогіки, психології та професійної освіти. - т.2, №2. - 2015. – С. 63-67.

5. Сохор А. Общие вопросы музыкальной критики / Критика и музыкознание. - М.-Л., 1975. – С.5.

6. Халперн Д. Психология критического мышления / Д. Халперн; пер. с англ. Н.Мальгиной, С. Рысева, Л. Царук. – СПб: Питер, 2000. – 512 с.

7. Харченко Н. Критичне мислення як характеристика сучасної особистості підлітка / Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді. - 2016. - Вип. 20(2). - С. 276-286.

8. Хачумян Т. І. Формування критичного мислення студентів вищих навчальних закладів засобами інформаційних технологій : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.09 / - Харківський національний педагогічний ун-т ім.Г.С. Сковороди. – Х., 2005.

Теми для індивідуальних науково-дослідних завдань:

1. Технології розвитку критичного мислення учнів мистецьких шкіл.
2. Естетична культура вчителя мистецької школи: перспективи розвитку.
3. Музично-педагогічна діяльність вчителя музики.
4. Формування основ мистецького досвіду учнів мистецьких шкіл.
5. Типологія музичної педагогіки.

Обов'язково для перегляду:

1. <https://www.youtube.com/watch?v=3UtCFr-VBzw>
2. https://www.youtube.com/watch?v=IQ0on0_9NM0
3. <https://www.medicin.tv/ru/documentaries/vladimir-horowitz-a-reminiscence/>

Питання, що виносяться на іспит

1. Методика навчання гри на музичних інструментах як навчальна дисципліна. Зміст навчання, завдання та методи, загально дидактичні принципи та музично-естетичне виховання.
2. Специфіка і зміст діяльності вчителя гри на музичному інструменті.
3. Функції інструментальної педагогіки: 1) соціальна; 2) аксіологічна; 3) педагогічна. Напрями розвитку інструментальної педагогіки – індивідуальне навчання учнів, групове (ансамблеве), колективне (оркестрове) навчання.
4. Фахові компетентності педагога - інструменталіста.
5. Виявлення та розвиток музичних здібностей. Музичний слух, пам'ять, ритм, музикальність
6. Урок – основна форма організації навчання. Перші уроки з початківцями
7. Підготовка викладача до уроку. Вивчення педагогічного репертуару; складання індивідуальних планів
8. Підготовчі вправи до постановки виконавського апарату. Методика організації навчального процесу на початковому етапі навчання. Донотний період навчання. Засвоєння музичної грамоти. Робота над звуком на початковому етапі навчання.
9. Основні принципи технічного розвитку учня. Еволюція музичної педагогіки у вирішенні проблеми розвитку техніки виконавця
10. Розвиток технічних навичок учнів. Робота над вправами, гамами та етюдами
11. Роль вибору апікатури у розвитку технічних навичок учня.
12. Фізичні властивості ігрового апарату. Проблема виправлення характерних технічних недоліків учнів.
13. Художній образ музичного твору
14. Виконавське інтонування. Інтерпретація музичного твору
15. Робота над звуком. Темброво-динамічний слух. Мелодичний слух. Технічні прийоми роботи над звуком. Взаємозв'язок музичного і технічного розвитку учня
16. Артикуляція. Фразування. Метро-ритм.
17. Робота над вправами, гамами і етюдами.
18. Етапи роботи над музичним твором.
19. Завдання першого етапу роботи над музичним твором.
20. Завдання другого етапу роботи над музичним твором.
21. Завдання третього етапу роботи над музичним твором
22. Робота над творами великої форми. Сонатна форма. Варіації. Рондо. Концерт.

23. Роль дихання у виконавському процесі.
24. Організація самостійної роботи учня.
25. Взаємини педагога і учня. Типи музичної педагогіки.
26. Індивідуальний план - основа виховання і навчання
27. Педагогічний такт і його сутність.
28. Формування сценічної культури. Сценічне хвилювання. Підготовка учня до концертного виступу.
29. Виховання естетичних смаків та ціннісних орієнтацій у сфері інструментального виконавства. Сутність виконавської школи.

Тестові завдання перевірки знань

1. Основною формою навчальної та виховної роботи в класі з фаху є:
 - a) репетиція;
 - b) прослуховування;
 - c) урок.

2. Першочерговою умовою роботи над музичним твором є:
 - a) аналіз труднощів;
 - b) точне дотримання авторського тексту;
 - c) систематична робота над технікою виконання.

3. Труднощі музичних творів мають відповідати:
 - a) характеру і темпераменту учня;
 - b) амбіціям і бажанням учня;
 - c) програмним вимогам;
 - d) рівню підготовки учня.

4. Формування навичок читання з аркушу залежить від:
 - a) музичного досвіду і загального рівня музичної та технічної підготовки учня;
 - b) багатства і яскравості музичних вражень учня;
 - c) кількості музичних творів, що вивчаються.

5. Читання нот з аркушу найбільше впливає на розвиток:
 - a) метроритму;
 - b) артикуляції;
 - c) техніки;
 - d) «внутрішнього слуху».

6. Найважливішими факторами організації самостійних занять учнів є:
 - a) складання розкладу «робочого дня» і планування самостійної роботи;
 - b) глибоко продуманий вибір репертуару і відповідальність учня;
 - c) втручання батьківського контролю;
 - d) всі пункти є вірними.

7. При складанні індивідуального плану викладач має:
 - a) строго слідувати репертуарним спискам, зазначеним в програмі;

- b) прагнути до охоплення всіх розділів репертуару, зазначеного в програмі;
- c) прагнути до всебічного розвитку виконавських здібностей учня;
- d) всі пункти;
- e) тільки «а» і «b»;
- f) тільки «b» і «с».

8. Необхідна кількість виступів учня впродовж навчального року:

- a) достатньо одного виступу;
- b) два-три виступи;
- c) три-чотири виступи;
- d) чотири-п'ять виступів.

9. Профорієнтаційна робота викладача є складовою функцій:

- a) соціальна;
- b) аксіологічна;
- c) педагогічна.

10. До якого виду фахових компетентностей вчителя музики відносяться: наявність досвіду, здатність і готовність виконувати функції викладача основного музичного інструмента:

- a) інструментально-виконавські;
- b) музично – педагогічні;
- c) діяльнісні.

11. До якого виду фахових компетентностей вчителя музики відносяться: знання програмових вимог з основного музичного інструмента; знання змісту навчальної дисципліни, принципів і методів її викладання:

- a) музично – педагогічні;
- b) проєктивно-конструктивні;
- c) методичні.

12. Що є найважливішою ідеєю музичної педагогіки:

- a) ідея виховання музиканта-професіонала;
- b) ідея всебічного розвитку учня;
- c) збереження «популяції» класичних музикантів.

13. До якого виду загальних компетентностей вчителя музики відносяться: здатність до самостійної пізнавальної діяльності, самоорганізації та

саморозвитку, спрямованість на розкриття особистісного творчого потенціалу та самореалізації, прагнення до особистісно професійного лідерства та успіху:

- a) методична;
- b) методологічна;
- c) комунікативна;
- d) самоосвітня.

14. До якого виду загальних компетентностей вчителя музики відносяться: знання теорії музичної освіти в Україні та за її межами, принципів і методів навчання студентів вищих мистецьких навчальних закладів; здатність застосовувати у навчальній та професійній діяльності знання з історії і теорії музики, сольфеджіо, гармонії, поліфонії, аналізу музичних творів:

- a) інформаційна;
- b) методологічна;
- c) музично-теоретична.

15. Музична обдарованість це:

- a) наявність у дитини музичного слуху;
- b) якісне поєднання загальних і спеціальних здібностей;
- c) почуття ритму та емоційна віддача.

16. Абсолютний слух це:

- a) здатність впізнавати висоту звуку у порівнянні з уже відомим звуком;
- b) це вміння визначати звуковисотність (почергово чи одночасно взятих звуків) без з'ясування співвідношення їх до інших звуків;
- c) основна музична здібність музиканта.

17. Яким видом пам'яті є: пам'ять рухів, автоматизм рухів, що стають звичкою:

- a) слухова;
- b) зорова;
- c) емоційна;
- d) рухома.

18. Часова організація музики це:

- a) метр;
- b) ритм;
- c) агогіка.

19. Які музичні здібності є первинними:

- a) музична пам'ять;
- b) музичний ритм;
- c) музичний слух.

20. Здатність до емоційного відгуку на музику, відчувати в музичному творі художній зміст та відтворювати його у виконанні це:

- a) аналітичні здібності;
- b) художні здібності;
- c) музикальність.

21. Принципи постановки виконавського апарату учня залежать від:

- a) психічних особливостей учня;
- b) фізичних особливостей учня;
- c) вікових особливостей учня;
- d) усіх вказаних особливостей учня.

22. Правильна тривалість уроків з початківцями:

- a) 20-25 хвилин;
- b) 30-35 хвилин;
- c) 40-45 хвилин.

23. Завданням якого етапу роботи над твором є втілення у грі його ідейно-образного змісту (робота над художнім образом)?

- a) першого етапу;
- b) другого етапу;
- c) третього етапу;
- d) впродовж всієї роботи над музичним твором.

24. Термін «інтонування», що означає точність відтворення звуку застосовується в галузі:

- a) вокально-хорової музики;
- b) струнно-смічкової музики;
- c) усієї вокально-інструментальної музики.

25. Яка на вашу думку правильна етимологія терміну «інтонування»:

- a) чітко вимовляти слова;
- b) емоційно вимовляти текст;
- c) промовляти, декламувати з інтонацією.

26. Кому із видатних людей належать слова: «Музика – мистецтво інтонованого смислу»?

- a) Г.Нейгаузу;
- b) Р.Шуману;
- c) Б.Асаф'єву.

27. Усвідомлення визначальної ролі інтонації в інтерпретаційних процесах вирішує проблеми:

- a) виховання слухової активності музиканта;
- b) формування мелодичного, гармонійного, тембрально-динамічного слуху;
- c) розвитку поліфонічного слуху та навичок слухової диференціації;
- d) розвитку ігрового апарату музиканта, перетворення його рук на «орган мовлення»;
- e) усі пункти рівноцінно вірні.

28. «У вузькому розумінні – це виконавське трактування, що є результатом творчої діяльності виконавця й містить у собі бачення, прочитання і тлумачення твору, а в широкому – це безпосереднє сприйняття твору мистецтва». Про який процес йдеться мова:

- a) інтонування;
- b) герменевтика;
- c) інтерпретація;
- d) робота над художнім образом.

29. Зі слів Г.Нейгауза, $\frac{3}{4}$ роботи в класі має приділятися роботі:

- a) над технікою;
- b) над художнім образом;
- c) над звуком;
- d) вивченню тексту.

30. Найважливішим засобом втілення звукових завдань є:

- a) тембрально-динамічний слух;
- b) мелодичний слух;
- c) свобода виконавського апарату;
- d) створення звукової багатоплановості;
- e) комплексне застосування усіх пунктів.

31. Слуховий розвиток музиканта залежить від його навчання:

- a) дослуховувати звуки до самого кінця;

- b) відчувати горизонтальний рух і розвиток музичної тканини;
- c) досягати злагоджених дій усього виконавського апарату;
- d) усі пункти вірні.

32. Артикуляція це:

- a) зв'язність (легатіссімо, легато, сухе легато);
- b) розчленованість (глибоке нон легато, нон легато, метрично визначене нон легато (звук - пауза));
- c) пальцева «дикція», здатність до ясного осмисленого і виразного виголошення думки;
- d) стислість (м'яке стаккато, стаккато, стаккатіссімо);
- e) виявлення малюнку ритмічної структури мелодії.

33. Загальні закономірності фразування виявляються:

- a) діленні музичного твору;
- b) виявленні і підкресленні кульмінації;
- c) використанні таких виконавських прийомів, як динаміка, тембр, темп;
- d) варіанти вірності одного або декількох запропонованих пунктів.

34. Попереднім зростанням звукової енергії (посиленням звуку) зумовлюється:

- a) ікт;
- b) передікт;
- c) постікт;
- d) передікт, але існують винятки.

35. Що є постійною величиною в музиці:

- a) темп;
- b) динаміка;
- c) агогіка;
- d) метр;
- e) нюансування;
- f) жоден з варіантів.

36. Пульс у музиці можна порівняти з:

- a) темпом;
- b) динамікою;
- c) агогікою;
- d) метром;
- e) нюансуванням;

f) жоден з варіантів не є вірним, пульс в музиці можна порівняти з(Ваш варіант).

37. Які з завдань виконуються на першому етапі роботи над твором:

- a) вибір аплікатури;
- b) робота над динамікою та фразуванням;
- c) вивчення твору напам'ять;
- d) робота над художнім обраом;
- e) підготовка твору до концертного виконання;
- f) Ваш варіант відповіді

38. Які з варіантів відповідей не є засобами музичної виразності:

- a) інтерпретація;
- b) фразування;
- c) агогіка;
- d) інтонування;
- e) аплікатура;
- f) штрихи.

39. Який вид поліфонії вивчається на початковому етапі навчання гри на музичному інструменті:

- a) імітаційна;
- b) підголосна;
- c) контрастна.

40. Який вид музичної педагогіки є на Вашу думку найбільш прогресивним:

- a) авторитарна;
- b) ліберальна;
- c) вільна;
- d) індивідуальний підхід.

Приблизна відповідь студента на іспиті

1. Фахові компетентності педагога - інструменталіста

Успішність вчителя музики залежить від наявності у нього наступних фахових компетентностей:

- інструментально-виконавські (вільне володіння муз. інструментом; здатність до музично-педагогічної та концертно-виконавської діяльності; наявність власного виконавського стилю, творчого іміджу тощо; знання історії та традицій вітчизняної і зарубіжної інструментальних шкіл; знання теоретичних основ сольного інструментального виконавства);
- музично - педагогічні (знання програмових вимог з основного музичного інструмента; знання змісту навчальної дисципліни, принципів і методів її викладання);
- методичні (володіння методикою навчання гри на музичному інструменті; знання методів роботи над гаммами, вправами, етюдами, творами великої і малої форм);
- проєктивно-конструктивні (проєктування, добір і систематизація навчального репертуару для проведення індивідуальних занять з основного музичного інструменту зі студентами з різним рівнем підготовки;
- розроблення плану самостійної роботи учня;
- діяльнісні (наявність досвіду, здатність і готовність виконувати функції викладача основного музичного інструмента).

2. Основні принципи технічного розвитку учня

Проблема розвитку техніки музиканта у процесі інструментальної підготовки ніколи не втрачає своєї актуальності. Її вирішенню присвятили свої праці А.Корто, Й.Гофман, В.Сафонов, Г.Нейгауз, Є.Ліберман та ін.

Деякі педагоги, створюючи відсторонену «технічну базу», ігнорують свідомість і слух учня, не прищеплюють йому вміння осмислювати виконавський процес у віртуозних творах, покладаючись лише на тренаж. У таких випадках технічна оснащеність учня не допомагає розкриттю змісту музики, а стає самоціллю.

Питання розвитку інструментальної техніки складне і глибоке, воно включає в себе всі вміння й навички, якими має оволодіти виконавець у намаганні зробити своє виконання художньо-змістовним та якісним. **Техніка є основою будь-якого мистецтва.** Інструментальне виконавство не виняток. Техніка інструменталіста, різноманітність її видів представляють такі труднощі, подолання яких є неможливим без **спеціальної багаторічної роботи.** Ця робота починається з моменту першого знайомства з інструментом і продовжується все життя. Якщо фундамент технічного розвитку закладено ще

в музичній школі, то каркас її має формуватися в музичному училищі та у вищому навчальному закладі.

Підґрунтям розвитку техніки у всі часи вважалася гра гам, різноманітних технічних вправ та етюдів. Збірки вправ складали і видатні піаністи, і відомі педагоги.

Перелічені збірки більше вивчаються в курсах методик, ніж у класах спеціального інструменту. Гама, які входять до програм ДМШ і музичних училищ, теж частіше грають лише для того, щоб здати технічний залік, ніж для серйозної роботи над технікою. Такий стан справ потребує повернення уваги до означеної проблеми і вимагає цілеспрямованої роботи у даному напрямку, а саме - **зробити процес вивчення гам та вправ захоплюючою справою, оволодіння якою може стати якісним підґрунтям процесу становлення справжнього музиканта-виконавця.**

Техніка музиканта є своєрідною матеріальною стороною чи базою завдяки якій перед виконавцем відкривається безмежний простір – широке поле художньої інтерпретації. Кожному виконавцю є очевидним той факт, що істинне мистецтво гри на музичному інструменті немислиме без належної професійної майстерності. Припустимо, що музикант має добре розвинену творчу уяву, здатність співпереживати виконуваний твір, почуття ритму, слух та інші добре розвинені музичні якості. Але недостатньо розвинена техніка, власне недостатність технічної ерудиції, стає на заваді у реалізації творчого задуму композитора. Тобто, брак технічної майстерності не дозволяє піаністу в повній мірі відобразити художній зміст твору, оскільки виконавець не здатен відтворити, наприклад, вказаний темп, інтонаційну впевненість мелодичних ходів тощо, ймовірно, що кожне «незручне» місце у нотах створює для нього значні труднощі. За таких обставин увага і енергія виконавця спрямовується на подолання труднощів, «боротьбу» із певними технічними епізодами, а не на розкриття і відтворення творчого задуму композитора. Піаніст у повній мірі не може вільно творити за інструментом та емоційно переживати художній зміст твору, концентруючись під час гри на подоланні певних технічних перепон.

Одним із головних принципів технічного розвитку учня є подолання розриву між його технічними можливостями і втіленням художніх задумів та інтерпретаційних намірів. **Техніка є не метою, а засобом досягнення мети.** Але засобом вкрай важливим.

Найважливішим фактором, який можна назвати основоположним принципом, що дає можливість виконавцю відтворити життєву суть художнього твору є **свобода** виконавського апарату. Розвиток техніки, як

підвалини майбутньої свободи виконавця є невід'ємною і необхідною складовою комплексу підготовки музиканта.

Постановка рук, правильне їх розміщення та положення корпусу сприяють вправному віртуозному виконанню інструменталіста в майбутньому. Викладач має із самого початку навчання скрупульозно звертати увагу на все, що стосується постановки, від цього залежить професійне становлення його учня.

Основне завдання педагога - це виховання музиканта. В той же час педагог має дати майбутньому виконавцю те, що музиканти називають **школою** - тобто, відкрити і привити йому вміння раціонально використовувати усі свої рухи за інструментом, максимально економити час і силу, виховувати у студента вміння працювати над технічними прийомами у поєднанні із інтонаційними, і головне, **найбільш вагоме, - допомогти природному розвитку його індивідуальності.**

ЗМІСТ

I. Методика викладання гри на музичних інструментах як навчальна дисципліна. Завдання, функції та напрями розвитку інструментальної педагогіки.....	3
1.5. <i>Зміст навчання, завдання та методи, загально дидактичні принципи методики викладання фахових дисциплін. Музично-естетичне виховання.....</i>	3
1.6. <i>Функції інструментальної педагогіки: 1) соціальна; 2) аксіологічна; 3) педагогічна</i>	9
1.7. <i>Напрями розвитку інструментальної педагогіки – індивідуальне, групове (ансамблеве), колективне (оркестрове) навчання.....</i>	15
1.8. <i>Фахові компетентності педагога – інструменталіста.....</i>	18
II. Робота з учнем в інструментальному класі.....	23
2.1. <i>Виявлення та розвиток музичних здібностей. Музичний слух, пам'ять, ритм, музикальність.....</i>	23
2.2. <i>Урок – основна форма організації навчання. Побудова перших уроків з початківцями.....</i>	31
2.3 <i>Підготовка викладача до уроку. Вивчення педагогічного репертуару; складання індивідуальних планів.....</i>	35
2.4. <i>Підготовчі вправи та постановка виконавського апарату. Методика організації навчального процесу на початковому етапі навчання.....</i>	42
2.5. <i>Донотний період навчання. Засвоєння музичної грамоти. Робота над звуком на початковому етапі навчання.....</i>	50
III. Формування технічно-виконавських навичок учнів...	60
3.1. <i>Основні принципи технічного розвитку учня. Еволюція музичної педагогіки у вирішенні проблеми розвитку техніки виконавця.....</i>	60
3.2. <i>Розвиток технічних навичок учнів. Робота над вправами, гаммами та етюдами.....</i>	67
3.3. <i>Аплікатура</i>	72
3.4. <i>Фізичні властивості ігрового апарату. Проблема виправлення характерних технічних недоліків учнів.....</i>	74
IV. Теоретико-практичні основи художнього виконання на музичному інструменті.....	82
4.1. <i>Художній образ музичного твору.....</i>	82
4.2. <i>Виконавське інтонування. Інтерпретація твору мистецтва.....</i>	86
4.3. <i>Робота над звуком. Тембрально-динамічний слух - найважливіший засіб вирішення звукових завдань. Мелодичний слух. Технічні прийоми роботи над звуком. Взаємозв'язок музичного і технічного розвитку учня.....</i>	93

4.4. Розвиток вміння вербалізації художнього змісту музичних творів	104
4.5. До питання розвитку художньо-образного мислення учнів.....	107
V. Робота над музичним твором.....	113
5.1. Умовний поділ роботи над твором на етапи. Зміст роботи над твором. Перший етап роботи над твором. Програма твору. Важливість вибору правильної редакції. Набуття навичок розбору твору. Гра напам'ять.....	114
5.2 Другий етап роботи над музичним твором. Засоби музичної виразності. Мелодія, фразування, темп, динаміка, метро - ритм, педалізація.....	115
5.3.Третій етап роботи над твором. Підготовка до концертного виступу.	130
VI. Робота над музичним твором (Продовження).....	132
6.1. Методика роботи над поліфонічними творами в ДМШ. Види поліфонії. Порівняльна характеристика редакцій творів Й.С.Баха. Способи вивчення поліфонічних творів. Робота над поліфонічними творами сучасних композиторів. Про виконання мелізмів у поліфонічній музиці. Робота над поліфонією в середніх і старших класах ДМШ	133
6.2. Робота над творами великої форми. Сонатна форма. Варіації. Рондо. Концерт	143
6.3. Аналіз виконавських і педагогічних особливостей музичного твору....	151
VII. Вивчення педагогічного досвіду. Портрети педагогів	153
7.1.Розвиток музичної освіти в Західній Європі XVIII-XIX століття. Віденська фортепіанна школа і її засновник Карл Черні. Нові методичні принципи композиторів – романтиків. Про механістичний і анатомо-фізіологічний підходи до гри на фортепіано. Психотехнічний напрямок ..	154
7.2.Українська виконавська школа. Портрети педагогів	162
7.3. Застосування у музичній педагогіці принципів системи К.Станіславського	166
VIII. Учень і вчитель. Типи музичної педагогіки. Критичне мислення музиканта як необхідна умова його професійного становлення	174
8.1. Взаємини педагога й учня. Типи музичної педагогіки	175
8.2.Педагогічний такт і його сутність	178
8.3.До питання розвитку критичного мислення педагогів та учнів мистецьких шкіл	179
Питання, що виносяться на іспит.....	187
Тестові завдання перевірки знань	189
Приблизна відповідь студента на іспиті	196