

Власова О.Б.,
викладач кафедри естетичного виховання

РОЗВИТОК КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКИХ НАВИЧОК МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ У РОБОТІ НАД ДИТЯЧИМ ПІСЕННИМ РЕПЕРТУАРОМ

Однією з важливих форм професійної підготовки вчителя початкових класів та музики є робота над дитячим пісенним репертуаром. Цей вид роботи складає ядро програм одразу чотирьох дисциплін індивідуального музичного навчання – постановки голосу, хорового диригування, основного та додаткового музичних інструментів.

Питання методики викладання в цій сфері цікавлять переважно викладачів класів основного та додаткового музичних інструментів. Було встановлено, що виконання пісень дитячого репертуару під власний акомпанемент, це не просто поєднання вокальних та виконавських навичок. Створення нових умовно-рефлекторних зв'язків, чіткої координації між голосом та фортепіанним апаратами, тобто утворення нової, складної зв'язки, пов'язаної з ансамблем між голосом і фортепіанним супроводом, сполученням виконавських (вокальних) й концертмейстерських навичок. Велика увага приділяється також питанням якості співацького виконання в ансамблі.

Загальний принцип роботи над шкільним пісенним репертуаром у початковому та вокальному класах – відпрацювання (вироблення) оптимального співвідношення звучання голосу та інструмента при найбільшій можливій силі звучання голосу, якому підпорядковується інструмент [5,78].

Керуючись цим, викладачі з постановки голосу можуть надати студентам суттєву допомогу у покращенні якості співу, корегуючи їх роботу стосовно дихання, голосоведення, дикції, інтонації, штрихів, а викладачі з основного та додаткового музичних інструментів допомогти в створенні співвідношення співу з виконанням акомпанементу. Турботу про вільне, достатньо яскраве й виразне звучання голосу супроводжує робота над піснями дитячого шкільного репертуару у класах основного та додаткового музичних інструментів. Однак методика роботи над акомпанементом пісень у плані розвитку концертмейстерських навичок студентів розроблена ще недостатньо. При її розробці необхідно керуватися умовами тих умов, у яких відбувається практична робота педагога-інструменталіста [6,120].

Зміст роботи над піснями шкільного репертуару у концертмейстерському плані має якнайповніше відображати специфіку акомпанування на уроці музики у загальноосвітній школі. Як відомо,

аккомпанування самому собі, хору й солістам складає значну частину роботи учителя музики. Акомпанування органічно входить до процесу розучування пісень, що дозволяє віднести його до яскраво вираженої концертмейстерської форми роботи [1,61]. Та досі існує проблема визначення акомпанаторських та концертмейстерських форм роботи.

Акомпанаторські якості, тобто навички виконання музичного супроводу мають бути присутніми в комплексі професійної майстерності педагога-музиканта постійно, бо їх наявність є необхідною умовою художньо повноцінного виконання дитячих пісень. Однак у процесі повсякденної роботи із розучування дитячих пісень. Однак у процесі музикант виступає якраз у ролі концертмейстера. Складність його концертмейстерської діяльності полягає у одночасному сполученні кількох функцій, тут не може бути „нейтрального” виконання акомпанементу.

Здійснення педагогом-музикантом керівної ролі в процесі розучування пісень на уроці музики характеризується двома факторами: по-перше, керування співом передбачає переключення уваги педагога на дитячий колектив і постійне спостереження за ним. По-друге, керування здійснюється за допомогою власного співу або артикуляції тексту та включення у виконання акомпанементу елементів диригування, як, наприклад, аутфакти, позначені жестом, використання вільної руки під час пауз або звільнення однієї з рук для показу дихання, вступу, зняття звуку, закінчення фраз тощо [4,120]. Звідси зрозуміло, наскільки ускладнюється завдання учителя при акомпануванні. Таким чином, виникає необхідність у завчасній підготовці та пристосуванні студента до умов роботи.

Отже, на долю акомпанементу залишається лише незначна частина уваги вчителя і якість його залежить від двох основних умов. Перша з них – свобода планістичних дій, абстрагованість від „фізичного” боку акомпанування. Друга – відносна свобода від нотного тексту. Існує думка, що ця остання умова виявляється у стійкому знанні акомпанементу пісні напам'ять, що вимагає досконалого вивчення. Але чи є професіоналом той концертмейстер, який здатен виконувати свої функції тільки тоді, коли вивчить музичний текст напам'ять?

Майстерність концертмейстера виражається в умінні грати з аркуша, працювати з нотним текстом. З цієї точки зору вимога виконання пісні з акомпанементом напам'ять не зовсім відповідає основним завданням розвитку концертмейстерських навичок. Однак знання музичного супроводу напам'ять в практичній діяльності часто відіграє позитивну роль. Завдяки цьому педагог-музикант звільняється від необхідності спрямовувати увагу на читання нот [9, 83]. Саме тому у навчанні акомпануванню шкільних пісень, тісно пов'язаному з практикою роботи педагога-музиканта, довгий час використовувався переважно метод вивчення напам'ять, детально опрацьовувався акомпанемент, та окрім позитивного значення цього методу виявлялися й негативні його наслідки:

невміння вільно володіти фактурою акомпанементу, виходити за межі вивченого, єдиного варіанту.

Відомо, що у пісенному репертуарі педагога-музиканта складність фактури супроводу не обумовлена. Зустрічаються як дуже прості, так і фактурно складні, незручні варіанти музичного супроводу. Чималу складність викликають акомпанементи з так званою „розкиданою”, стрибкоподібною фактурою лівої руки, ритмізованою, акордовою фактурою правої руки, багаточисленними мелодичними, ритмічними, поліфонічними елементами. Заучування супроводу розгорнутого типу напам'ять вимагає досягнення певного автоматизму й забирає багато часу; у той же час виконання вивченого повного фактурного тексту на практиці, при одночасному здійсненні кількох функцій часто виявляється незручним.

Сформовані автоматизми такого, завченого, «нота в ноту», акомпанементу, при відсутності деякої гнучкості, особливо у більш слабких у піаністичному відношенні студентів, ускладнюють весь процес роботи, призводять до нездатності пристосуватися до її умов [2, 152].

Для того, щоб педагог-музикант міг почуватися вільно, необхідно, щоб супровід був „під рукою”, тобто не вимагав забагато уваги. З огляду на це знання акомпанементу напам'ять при його позитивному значенні, саме по собі не є фактором, який міг би забезпечити мобільність, пристосованість музиканта у концертмейстерській роботі на уроці музики [5, 54]. Крім того, маючи у навчальній програмі великий варіативний пісенний репертуар, педагог не може, та й не повинен, якщо він при цьому має достатні концертмейстерські навички, кожного разу вчити акомпанемент напам'ять. Потрібно також відзначити, що гра виключно по нотах дещо обмежує можливість керувати дитячим співом та відволікає увагу педагога від класу [8, 48].

Рішення цього питання треба шукати у розвитку здатності грати по слуху, частково підбирати й імпровізувати акомпанемент, пристосовуючи його до особливостей концертмейстерської роботи.

Вивчення специфіки концертмейстерської роботи на уроці музики в школі дає підстави припустити, що такі професійні якості музиканта-концертмейстера, як гнучкість, мобільність, вміння пристосовуватися до змін в процесі розучування пісні залежать від наявності імпровізаційних умінь, які дозволяють у необхідні моменти розпоряджатися фактурою акомпанементу на користь більшої зручності граючого.

Встановлено, що умови повсякденної концертмейстерської роботи педагога-музиканта на уроці музики вимагають достатньо вільного поводження з акомпанементом, яке може включати фактурну виразність, різноманітні видозміни тексту супроводу [7, 167].

У музично-педагогічній літературі загальноновживаним є вираз – підбір по слуху. Стосовно до практики він не зовсім точний, бо під ним можна розуміти стихійний процес підбору, заснований шлком на добре розвинутому слуху. Це має місце у музикуванні музично обдарованих

дилетантів, які не мають базової теоретичної освіти. Власне кажучи, здатність підбирати фактуру супроводу виключно по слуху – це природний дар, яким володіють лише деякі із здібних людей, що навчаються музики, тому робити ставку тільки на слух студентів в процесі підбору акомпанементу було б помилковим [3, 156].

Підбір акомпанементу є свідомий процес, який здійснюється не тільки завдяки слуху. Стійкі, систематизовані теоретичні знання, отримані під час вивчення курсу гармонії, забезпечують грамотний підхід до процесу підбору акомпанементу. Крім розвинутого слуху й гармонічного аналізу на підбір акомпанементу впливає ще один фактор – клавіатурне відчуття акордової гармонії, яке виражається в умінні швидко та вільно будувати потрібну структуру акорду [10, 45]. Ця якість, як доводить практика, майже відсутня у найменш розвиненої в музичному плані частини студентів, тому тренування в побудові на інструменті акордових схем, які замінюють повну фактуру акомпанементу, тобто гармонізація мелодій – необхідна складова навчання підбору акомпанементу. Підбір акомпанементу тісно пов'язаний зі сферою гармонізації. Гармонія – першооснова акомпанементу до мелодії, зародок його фактури і саме в цьому зв'язку зазвичай розглядається проблема підбору супроводу. Підбір акомпанементу у практиці педагога-музиканта існує у чистому вигляді, при відсутності нотного тексту пісень, які виконуються солістами шкільної самодіяльності, або гармонізації вокальних вправ та поспівок. Крім того, елементи підбору необхідні у роботі музиканта-концертмейстера і з нотним текстом. Вільне володіння гармонізацією пов'язане з концертмейстерською здатністю до узагальнення, спрощення тексту. Гармонізація має використовуватися у роботі не тільки у чистому вигляді, як підбір гармонії по слуху, але, головним чином, як метод роботи з музичним текстом. Сутність цього методу – видобування гармонічної схеми з розгорнутої фактури музичного супроводу пісень за нотним текстом. Таким чином відпрацьовується здатність швидкого знаходження у стилістичному вигляді гармонійного стрижня фактури інструментальної партії.

Підбір акомпанементу включає також систему методів, спрямованих на формування імпровізаційних умінь студента. Одночасно ці методи є ефективним засобом розвитку імпровізаційно-творчих здібностей учнів, як розвиваючої форми навчання.

Внутрішні слухові уявлення й оперування ними – важлива проблема музично-психологічних досліджень. У літературі, присвяченій цим питанням, відмічалось значення внутрішньо слухових передумов для підбору музики по слуху. У психологічному плані підбір акомпанементу характеризується тими ж слуховими процесами. Однак, для створення власної фактурної інтерпретації акомпанементу недостатньо слухових уявлень відтворюючого типу. Уява, елементи творчості необхідні у цьому процесі, що вимагає більш високого рівня розвитку здатності до вільних слухових уявлень. Отже, нагальними стають наступні завдання:

1. Розвиток здатності до вільного відтворення звучання гармонії за допомогою внутрішніх слухових уявлень, вироблення слухових механізмів оперування гармонічними уявленнями, розвиток відчуття функціональних гармонічних взаємозв'язків (метод гармонізації).
2. Розвиток слухових уявлень творчого характеру, пов'язаних з ініціативою, уявою, винахідливістю, музичним смаком (методи аранжування та імпровізація акомпанементу).

Диференціювання методів підбору акомпанементу має враховувати різні ступені навчання та сприяти цілеспрямованому вирішенню окремих завдань. Так, основною метою при використанні методу гармонізації було вироблення ясних ладо-гармонічних слухових уявлень „під рукою“. Використання методу аранжування було спрямоване на формування фактурних прийомів розвитку гармонії, без яких неможливе створення учнями власної фактурної інтерпретації акомпанементу. Метод вільної імпровізації акомпанементу до мелодії використовувався, головним чином, для стимулювання імпровізаційно-творчих здібностей. Застосування вказаних вище методів мають супроводжувати індивідуальні плани роботи зі студентами, що враховують рівень їх музичного розвитку та теоретичних знань. Наприклад, у роботі зі студентами, які мають гарні слухові передумови та вмійють грати акордовий ланцюг, гармонізація й наступне аранжування є двома ланками єдиного процесу. Менш розвинені у цьому плані студенти, перш ніж перейти до аранжування, мають навчитися вільно грати гармонічну схему акомпанементу. Важливим допоміжним засобом при гармонізації стає гармонічний, функціональний аналіз.

Велику роль у навчанні студентів підбору супроводу відіграє підбір музично-пісенного матеріалу. Для гармонізації на основі нотного тексту мають бути підбрані пісні з достатньо насиченою фактурою. Окрім фактурних показників матеріал для навчання відбирається за жанровими ознаками. У роботі над аранжуванням акомпанементу використовуються пісні з яскраво вираженими жанровими ознаками: маршові, танцювальні, протяжні, що дозволить засновувати аранжований акомпанемент на певній фактурно-ритмічній формулі, яка відповідатиме жанру. Враховуючи широкий вибір пісенного матеріалу, підбирати їх слід, враховуючи темпурні можливості студентів. Усі методи підбору акомпанементу мають включати спів мелодії та її знання.

Використання даних методів має сприяти пристосуванню до процесу роботи над дитячим шкільним пісенним репертуаром, більш вільному володінню концертмейстерською її частиною. Фактурно складні, розгорнуті акомпанементи мають виконуватися на основі імпровізаційного узагальнення нотного тексту, частково по слуху, у зручному, тісному аранжуванні.

Дієвість даних методів навчання має вивчатися у єдиній системі їх застосування та перевірятися за допомогою контрольних заходів.

Література

1. Абдуллин Э. Теория и практика музыкального обучения в школе. Пособие для учителя. – М.: Просвещение, 1983. – 112 с.
2. Гофман Й. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М.: Классика – XXI, 1998. – 171 с.
3. Коган Г. Работа пианиста: Учебн. пособие. – М.: Музыка, 1979. – 182 с.
4. Огороднов Д. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе: Метод. пособие. – К.: Музична Україна, 1989. – 165 с.
5. Савинский С. Работа пианиста над техникой. – Л.: Музыка, 1968. – 108 с.
6. Тимакин Е. Воспитание пианиста. – М.: Советский композитор, 1984. – 126 с.
7. Халабузарь П., Попов В., Добровольская Н. Методика музыкального воспитания: Учебн. пособие – М.: Музыка, 1990. – 173 с.
8. Хлебникова Л. Работа с профессиональным детским хором // Початкова школа. – 2000. – № 11. – С. 47–49.
9. Шакая В. Музыка в школе. – М.: АПН РСФСР, 1950. – 175 с.
10. Шмидт-Шкловская Г. О воспитании пианистических навыков. – Л.: Музыка, 1985. – 72 с.

Койдан А.В., Михайлюк В.В.,
старші викладачі
кафедри естетичного виховання

ФАХОВЕ СПРЯМУВАННЯ ЗМІСТУ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «ЖИВОПИС»

На сучасному етапі розвитку художньої освіти викладання творчих дисциплін охоплює два напрями: виховний та освітній. Ці напрями комплексно призначені сприяти вирішенню завдань професійної підготовки фахівця, гармонійного розвитку особистості. Відставання або зневага до будь-якого з них веде до негативних наслідків.

На цій підставі одним із заходів, що сприяють гармонійній підготовці вчителя образотворчого мистецтва, є застосування навчально-творчого підходу до виконання академічних завдань з рисунку, живопису, скульптури, об'єднаних в одну дисципліну «Живопис».

До переліку фахових дисциплін навчального плану підготовки вчителів початкових класів за спеціалізацією «Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво» традиційно увійшли «Рисунок», «Живопис», «Скульптура», «Декоративно-прикладне мистецтво», «Композиція», «Історія образотворчого мистецтва». Джерелом їх змісту як навчальних дисциплін у системі фахової підготовки учителя початкових класів і образотворчого мистецтва є види художньої діяльності та зміст