

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра гри на музичних інструментах

Лариса Яковенко
Вікторія Буцяк

ТЕОРЕТИКО – МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ
ВИВЧЕННЯ
ШКІЛЬНОГО ПІСЕННОГО РЕПЕРТУАРУ



Рівне -2004

ББК 85.318.8 p

Я 47

УДК 37: 784 / 07

Яковенко Л.П., Буцяк В.І. Теоретико-методичні основи вивчення шкільного пісенного репертуару: Навчально-методичний посібник для студентів вищих мистецьких закладів освіти спеціальності 7.02.02.07 „Музична педагогіка і виховання” та 7.01.01.03 „Педагогіка і методика середньої освіти. Музика”. – Рівне: РДГУ, 2004. – 112 с.

Рекомендовано до друку вченою радою Рівненського державного гуманітарного університету (протокол № 10 від 28.05.2004 р.)

Підготували: *Яковенко Л.П.*, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри гри на музичних інструментах РДГУ;

Буцяк В.І., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри гри на музичних інструментах РДГУ.

Рецензенти: *Падалка Г.М.*, доктор педагогічних наук, професор Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова;

Афанасьєв Ю.Л., доктор філософських наук, професор Національного університету культури і мистецтв;

Крижановська Т.І., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання РДГУ.

У навчальному посібнику висвітлено широке коло питань, пов'язаних з теорією та методикою роботи зі шкільним пісенним репертуаром. Посібник складений відповідно до програми курсу "Практикум з шкільного пісенного репертуару" для спеціальності 7.02.02.07 "Музична педагогіка і виховання" та 7.01.01.03 "Педагогіка і методика середньої освіти. Музика". Посібник рекомендований для опанування курсу і може бути використаний викладачами та студентами навчальних закладів освіти і культури України.

ВСТУП

Універсальний характер діяльності вчителя-музиканта вимагає комплексного, системного підходу до фахової підготовки, яка має інтегрувати ціннісно-орієнтаційний, художньо-творчий та виконавський потенціал студента.

Виконавська підготовка майбутнього вчителя музики відбувається у паралельному становленні його як музиканта, так і вчителя. Тому важливим завданням є посилення педагогічної спрямованості виконавської підготовки, яка має бути скерована на більш активне та глибоке розуміння специфіки музично-виховної роботи з дітьми різного віку.

Професійне володіння музичним інструментом, розвинуте почуття ансамблю, збільшений обсяг уваги, уміння розподілити її на кілька об'єктів – ці професійні якості лежать в основі виконавської діяльності вчителя, яка часто набуває форми концертмейстерської роботи. Учитель музики повинен уміти акомпанувати хору, солістам, ансамблю, добре читати з аркуша, транспонувати, добирати на слух, уміти співати під власний акомпанемент і водночас керувати співом учнів класу, володіти творчими прийомами вільного акомпанування. Ці вміння та навички формуються в процесі навчання з основного та додаткового музичного інструментів, у концертмейстерському класі, у курсі “Практикуму зі шкільного пісенного репертуару”.

При проходженні цих предметів особлива роль відводиться вивченню шкільного пісенного репертуару, що сприяє здійсненню професійно-педагогічної спрямованості навчання, нагромадженню репертуарного запасу для роботи в школі, формуванню навичок самостійної роботи над музичним твором, розвитку та закріпленню необхідних учителю концертмейстерських умінь та навичок.

Студенти повинні усвідомлювати значення творів шкільної програми для музично-естетичного, морального, патріотичного виховання підростаючого покоління і домагатися яскравого, емоційного, виразного виконання.

Практика переконливо засвідчує, що ті пісні, які студенти вивчили у вч і які викликали у них позитивний емоційний відгук, вони вдало використовують у подальшій самостійній роботі. Крім того, всебічне знання репертуару та досконале володіння ним (інструментальне та вокальне) дозволяє вчителю вільно орієнтуватися в програмах з музики, враховувати можливості та інтереси шкільного колективу, використовувати все те краще, що є в пісенній творчості українських композиторів.

Питання методики навчання студентів інтерпретації пісень, які входять до шкільного репертуару, та їх вивчення розглядається дослідниками в різних аспектах. У більшості робіт розглядаються окремі навички музиканта (концертмейстера, учителя музики). Розвитку навичок читання з аркуша присвячені праці Т.Беркман, Ф.Брянської, Т.Воробкевич, Т.Воскресенської, Т.Захарченко, В.Подольської, М.Савельєвої, К.Цатуряна, Г.Ципіна; транспонування – роботи Т.Карнаухової, Т.Молчанової, О.Рафалович, М.Савельєвої та ін.; особливості виконання інструментального супроводу вокаліста висвітлені у дослідженнях І.Крюкової, О.Люблінського, М.Смірнова; специфіка роботи над шкільним пісенним репертуаром аналізується у працях І.Крюкової, О.Щолокової та ін.

Отже, підготовка студентів до майбутньої педагогічної діяльності в школі потребує вивчення великої кількості шкільних пісень, але, не маючи навичок роботи з піснею, не володіючи прийомами розучування акомпанементу, не отримавши основних теоретико-методичних знань щодо особливостей роботи зі шкільною аудиторією, студентів важко вирішити комплексне завдання – співати, акомпанувати й керувати колективним співом учнів. Цим пояснюється детальний аналіз роботи над шкільним пісенним репертуаром у цьому навчально-методичному посібнику та опора на нього в процесі формування професійних знань, умінь та навичок студентів.

Метою цього посібника є надання студентам та вчителям музики загальноосвітніх шкіл певного кола знань з питань концертмейстерського виконавства.

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

1. З'ясування сутності акомпанування як різновиду музично-виконавської діяльності.
2. Обґрунтування структури специфічних концертмейстерських навичок: акомпанування солістові, читання з аркуша, транспонування, добір на слух акомпанементу.
3. Ознайомлення з методикою формування навичок виконання пісні під власний супровід.
4. Ознайомлення з формами та методами роботи над акомпанементом до шкільної пісні.
5. Збагачення репертуарного запасу майбутнього вчителя музики.

До нотної хрестоматії увійшли пісні сучасних українських композиторів для дітей та юнацтва.

Ми вважаємо, що практичні поради й рекомендації, викладені в роботі, допоможуть студентам у самостійному вивченні пісень шкільного репертуару, оволодінні концертмейстерськими навичками й творчими вміннями для роботи над пісенним матеріалом, збагаченню власного музичного репертуару майбутніх учителів музики.

Навчально-методичний посібник „Теоретико-методичні основи вивчення шкільного пісенного репертуару” призначений для студентів закладів освіти і культури III-IV рівнів акредитації в курсі дисципліни „Практикум зі шкільного пісенного репертуару” (обсягом 54 індивідуальні години).

1. ФОРМИ РОБОТИ НАД ШКІЛЬНИМ ПІСЕННИМ РЕПЕРТУАРОМ

Вивченню пісень для школярів приділяється велика увага на заняттях з диригування, постановки голосу, концертмейстерського класу, практикуму зі шкільного репертуару, основного та додаткового музичного інструментів.

Шкільні пісні втілюють яскраву образність тем і настроїв дитячої та юнацької музики. У виконавському відношенні вони прості, форма лаконічна і куплетна, яскраво виражена жанрова основа ліричних, маршових, танцювальних, жартівливих пісень, що дозволяє формувати у студентів узагальнені знання, уміння та навички.

Різномічне вивчення пісень шкільного репертуару на індивідуальних заняттях здійснюється за допомогою таких форм:

- 1) детального вивчення;
- 2) ескізного ознайомлення;
- 3) читання з аркуша;
- 4) аранжування акомпанементу;
- 5) транспонування;
- 6) добору на слух;
- 7) створення акомпанементу;
- 8) акомпанування власному співу.

Цільова установка вивчення шкільного репертуару визначає й методику роботи.

Пісні, які призначені для виконання на заліку чи академічному концерті, вивчаються в тісному контакті з викладачами вокалу, диригування, основного чи додаткового музичного інструментів. Репетиційна робота при акомпануванні однокурникам проводиться самостійно і лише контролюється викладачами. Значна кількість матеріалу використовується для закріплення навичок швидкого орієнтування в нотному тексті при читанні з аркуша та ескізному проходженні. Мелодії та акомпанементи можуть транспонуватися з аркуша, на слух, після попереднього ознайомлення. Підготовлену транспозицію шкільних пісень доцільно співати під власний супровід.

У роботі над шкільним пісенним репертуаром необхідно звертати увагу на деякі важливі моменти. Насамперед, роботу над піснею потрібно розпочинати із загального аналізу твору з метою створення умов, які забезпечили б виховання любові до педагогічної професії та сприяли б уникненню формального розучування пісень, а також для тісної взаємодії у вокальному, інструментальному класі з майбутньою роботою в школі.

Аналіз вокальної партії повинен включати: виразне читання віршованого тексту для глибокого осмислення художнього образу, проспівування мелодії з текстом, розстановку дихання, визначення загальної кульмінації твору та смислової кульмінації кожної фрази.

Для здійснення аналізу ми пропонуємо використовувати схему, розроблену Н.Ветлугіною:

- 1) головна ідея твору, його загальний характер, виховна цінність;
- 2) літературний текст: а) загальна характеристика художніх якостей; б) особливості цього тексту: наявність зворотів, діалогів, найбільш значущі слова у виразному відношенні;
- 3) мелодія: а) характер мелодії; б) особливості її побудови; в) інтонаційна виразність, інтерваліка, лад; г) ритм, розмір; г) теситура і діапазон;
- 4) фортепіанний супровід: а) художні якості; б) його виразність; в) доступність для сприймання;
- 5) структура твору: а) заспів, приспів; б) куплетна форма тощо.

Використання методу аналізу пісень набагато підвищує ефективність розучування, дає можливість студентові виразно виконати твір, виявити ступінь складності тих чи інших навичок, визначити труднощі й методи їх подолання, продумати вказівки до розучування тих чи інших інтервалів, фраз, куплетів, відчуття ставлення композитора до відображених у творі явищ життя, визначити зміст словесного керівництва, послідовність підведення дітей до освоєння наростаючої складності, уміло поставити для кожного заняття нове завдання, яке вимагає від дітей певних зусиль з обов'язковим урахуванням індивідуальних особливостей та відмінностей кожної вікової категорії школярів.

Аналіз пісні розвиває самостійність, активність, спонукає студентів творчо підходити до вивчення музичного репертуару, розвиває мислення, допомагає не тільки перевірити одержані знання, а й закріпити їх, сумлінно підготуватися до педагогічної роботи.

Для виразного виконання пісень студент повинен продумати короткий словесний вступ (або написати його), який дасть можливість і виконавцю, і слухачам увійти в атмосферу нової пісні, пробудити в них зацікавленість, увагу. Основне завдання в процесі показу пісні – це викликати у дітей (особливо молодших класів) емоційний відгук на почуття, відображені в пісні, сприяючи цілісності сприйняття, усвідомленню художньо-образного змісту. Від виразного (високохудожнього) показу залежить сприйняття твору дітьми й активність розучування. Тільки виразний показ викликає у слухачів безпосередні, щирі переживання, захоплення, зацікавленість, що в свою чергу заохочує їх до подальшого розучування прослуханого твору.

Важливим є серйозне ставлення до виконання супроводу. Акомпанемент – це невід'ємна частина музичного твору і виконувати його потрібно виразно й емоційно.

Так перші такти вступу повинні вводити слухачів у світ образів, які композитор прагнув передати музикою твору, тому виконувати їх потрібно яскраво, упевнено, із захопленням.

Особливо важливим при виконанні акомпанементу пісень для школярів є правильне співвідношення звучання голосу та супроводу. Увага виконавця повинна бути зосереджена на контролі за динамікою. Потрібно пам'ятати, що умову динамічної міри диктує співаючий голос, і враховувати теситуру, тембр, вокальні можливості солюючого голосу. Отже, основні правила виконання пісні – яскраве, емоційне виконання мелодії, відчуття опори в басовій лінії супроводу та віддалене звучання гармонічного фону.

Для початкового етапу вивчення шкільного пісенного репертуару краще використовувати пісні з акомпанементом одного виду нескладної фактури. Засвоївши прості типи акомпанементу, легше буде перейти до більш складного та змішаного супроводу.

При виконанні куплетної форми пісні варто домагатися різноманітності звучання кожного куплета з метою повного розкриття емоційно-сміслового змісту.

На заключному етапі роботи необхідно орієнтуватися на максимальне наближення виконання твору до шкільних умов. Адже вчитель, акомпануючи класу, виступає не тільки у ролі концертмейстера, а й водночас в ролі керівника співу й диригента, тому на цьому етапі не варто обмежуватися тільки грамотним виконанням, а слід поєднувати гру акомпанементу й співу вокальної партії з показом вступу голосів, ауфтактів. Потрібно привчати ілюструвати пісню з невеликим поворотом голови та корпусу до класу, допомагаючи виразною мімікою.

Таким чином, у процесі роботи над шкільною піснею ми виділяємо певні проблеми, вирішення яких допоможе більш успішному вивченню пісенного репертуару:

- 1) забезпечення ефективності оволодіння прийомами роботи над шкільним пісенним репертуаром залежить від організації чіткої системи в заняттях і послідовності вивчення навчального матеріалу;
- 2) необхідно здійснювати міжпредметні зв'язки в процесі роботи над піснею з постановки голосу, диригування, гармонії та ін.;
- 3) активізувати увагу до формування навичок поєднання різних музично-виконавських дій: гри на музичному інструменті, співу та диригування.

2. ТИПИ ВИКЛАДУ АКОМПАНеМЕНТУ ШКІЛЬНИХ ПІСЕНЬ, ЇХ КЛАСИФІКАЦІЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ

Вивчення пісень шкільного репертуару має спиратися на певну систему, в основі якої лежать принципи поступовості, послідовності й постійного ускладнення фактури акомпанементу.

Студентам доцільно познайомитися з різними типами акомпанементу, їхньою класифікацією, щоб свідомо підходити до вивчення фортепіанного супроводу пісень для школярів.

Залежно від складності акомпанементи можна умовно класифікувати таким чином:

1. Акомпанемент "Унісон з вокальною партією".
2. Гармонічний акомпанемент.
3. Акомпанемент змішаного типу.
4. Розгорнутий акомпанемент зі складною фактурою.
5. Акомпанемент із самостійною лінією розвитку.

1. Акомпанемент, який звучить в унісон з вокальною партією. Сюди відносимо нескладні за своєю фактурою пісні (див. нотну хрестоматію): "Ми любимо весну" (музика М.Завалішиної, слова М.Стельмаха), "Іде весна красна" (музика А.Кос-Анатольського, слова С.Жупанина), "Ходить котко по двору" (музика Ж.Колодуб, слова народні).

Унісонний акомпанемент є найпростішим видом супроводу. Виконання пісень з таким акомпанементом вимагає виразності та гнучкості проведення мелодичної лінії, тембрового й динамічного виділення мелодії, диференційованого звучання акомпанементу та мелодії.

Багато шкільних пісень написані з унісонним супроводом, де мелодія вокальної партії звучить одноголосно або викладена інтервалами чи акордами. Це пояснюється специфікою дитячого хорового співу: мелодія, введена в акомпанемент, робить його звучання більш яскравим, виразним, полегшує спів учням, підказуючи їм вокальну інтонацію, що звільняє увагу вчителя для вокально-хорової роботи над твором.

2. Гармонічний акомпанемент, його види.

1. *Підтримка мелодії окремими акордами, витриманими басами.* Сюди слід віднести такі пісні: "В лісі є зелена хата" (музика І.Кириліної, слова П.Воронька), "Два котики" (музика О.Яковчука, слова Д.Мегелика), "Осінь" (музика А.Кос-Анатольського, слова В.Ладижця).

Інтервали й акорди, які підтримують мелодію, окреслюють гармонічні функції та повинні звучати насичено і рельєфно.

У роботі над акомпанементом такого типу зростає роль вокальної партії й фактури акомпанементу, мета якого у визначенні опорних нот, що полегшують вокальне інтонування, а також найбільш складних у виконавському відношенні місць, які вимагають введення вокальної партії в акомпанемент для підтримки співу.

2 Акордовий акомпанемент.

Залежно від характеру пісні акордова фактура може нести різне смислове навантаження, акорди можуть бути різними: короткими, чіткими, насиченими, розміреними, стриманими, пульсуючими, маршоподібними.

Основним виконавським завданням у цьому виді акомпанементу є збереження ритмічного малюнка. Правильна передача акордової пульсації сприяє розкриттю образного та емоційного змісту пісні. Сюди відносимо такі пісні: "Танцювала риба з раком" (музика Ж.Колодуб, слова народні), "Спасибі, вчителько, тобі" (музика О.Білаша, слова С.Лисого), "Снігурі" (музика К.Мяскова, слова Б.Чіпа).

3. Чергування басу та акорду.

Приклади такого виду акомпанементу ми знаходимо в піснях: "Вчителю, дякуємо вам!" (музика Л.Рудківської, слова О.Карагедової), "Хорошо" (музика К.Шутенка, слова В.Шурапова), "Снігурі" (музика К.Мяскова, слова Б.Чіпа).

У цьому виді акомпанементу потрібне вміння бачити гармонічне ціле акордів, звуки яких віддалені один від одного;

4. Гармонічні фігурації.

Використовуючи у супроводі фігурації, композитор може передати й швидкий схвильований рух і легке коливання, яскраво розкриваючи багатство гармонічних барв. Приклад такого супроводу – “Цвіт землі” (музика О.Злотника, слова М.Сингаївського), “Колискова” (музика Б.Фільц, слова С.Жупанина), “Ми усі радієм сонцю” (музика Ю.Щуровського, слова М.Лисича).

3. Розгорнутий акомпанемент зі складною фактурою (з елементами поліфонії, ритмічним фоном). Приклади: “Посміхайтесь !” (музика О.Осадчого, слова А.Дмитрука), “Мрійники” (музика О.Осадчого, слова В.Крищенко), “Дзвіночки сміху” (музика В.Губи, слова І.Лазаревського).

Для виконання такого виду акомпанементу необхідний досить високий рівень сформованості музично-слухових уявлень, вільне володіння інструментом, уміння чути всю поліфонічну тканину.

4. Найбільш часто вживається акомпанемент змішаного типу, який поєднує різні види фактури. Приклади: “Сонько-Дрімко” (музика і слова А.Мігай), “Дом под крышей голубой” (музика І.Кириліної, слова В. Орлова), “Співають діти” (музика І.Кириліної, слова Л.Гнатюка).

У ході виконання такого типу акомпанементу відбувається постійне переключення уваги з одного виду фактури на інший. Дуже яскраво тут виявляється взаємозв'язок стійкої зосередженості з мисленням (знаходження способів гри, критичний аналіз варіантів та ін.).

5. Акомпанемент, який має самостійну лінію розвитку. Прикладом може слугувати: “Берізки по коліна у воді” (музика Б.Фільц, слова Л.Костенко), “Мрійники” (музика О.Осадчого, слова В.Крищенко), “Дзвіночки сміху” (музика В.Губи, слова І.Лазаревського).

Успішне виконання акомпанементу зумовлює необхідність активного використання навичок введення вокальної партії в акомпанемент. Важливим є передбачення музичного розвитку вокальної мелодії і супроводу, збільшення обсягу слухового контролю, посилення функції корекції (контроль інтонації при співі).

Робота над супроводом повинна бути спрямована на реалізацію таких вимог методичного характеру:

- досягнення правильного співвідношення голосів та розподіл звучності (виразне виконання мелодії, відчуття гармонічної основи басової лінії, диференціація звучання гармонічних фігурацій);
- уточнення динаміки та тембрової характеристики звучання при переході від вступу до виконання акомпанементу;
- оптимальне співвідношення темпу, нюансів виконання партії супроводу з характером звучання солюючого голосу, ансамблю або хору. У якості вправи, яка сприятиме виразному виконанню акомпанементу, доцільно об'єднувати вокальну партію з мелодичною лінією басового голосу, з фактурою всього супроводу.

3. СПОСОБИ І ВАРІАНТИ СПРОЩЕННЯ (АДАПТУВАННЯ) СУПРОВОДУ ШКІЛЬНИХ ПІСЕНЬ

Опанування студентами шкільного репертуару пов'язане з проблемою формування в них педагогічних умінь та навичок. Одним з складних і важливих завдань майбутнього вчителя в процесі роботи є вміння емоційно ідентифікувати себе зі школярами. Це означає - зрозуміти дитячі думки й почуття, співпереживаючи їм. Безумовно, що цього вміння можна досягти лише на основі глибоких знань дитячої психології, розуміння, на чому слід загострити увагу слухачів, урахування особливостей дитячого сприймання. Емоційна

ідентифікація особливо стає значимою для проведення уроків музичного мистецтва і у зв'язку зі специфікою цього предмета.

Одним із засобів досягнення емоційної ідентифікації вчителя зі школярами є вміння адаптувати (полегшено перекладати) музичні твори. Основою цього вміння є врахування одного з принципів особливостей дитячого сприймання музичних творів. Цей принцип є практично необхідним для успішного впливу педагога на дітей у процесі виконання музики. Крім того, адаптування несе в собі великі можливості творчого розвитку студентів. Уміння полегшено перекладати музичні твори вимагає від вчителя певної художньої ерудиції, спеціальних музичних знань.

Технічні можливості виконавця, методи і прийоми вокально-хорової роботи й інші причини, які призводять до спрощення (адаптування) нотного тексту, роблять цей навик найважливішим для вчителя музики.

Процес спрощення (адаптування) – творчий процес, першим і найважливішим принципом якого є *відображення ідейно-художнього змісту твору, що ґрунтується на глибокому розумінні стилевих особливостей творчості композитора.*

Важливим у процесі адаптування є врахування особливостей дитячого сприймання. Дітям молодшого шкільного віку притаманні такі взаємопов'язані особливості сприймання, як емоційність, цілісність, образність. Поряд з ними існують і такі характеристики сприймання, як дифузність, нерозчленованість, відсутність аналітичної діяльності. Для дітей цього віку провідне значення при визначенні характеру твору мають мелодія, темп, динаміка, регістр. Наприклад, твір, що звучить у швидкому темпі, сприймається як веселий, радісний, у повільному темпі – як сумний, журливий. Тому другим істотним принципом роботи над спрощенням твору є *рельєфне виділення мелодії* із загальної фактури. Третім принципом процесу спрощення (адаптування) є *створення зручної для виконання фортепіанної фактури.*

При перекладанні одні компоненти музичного твору лишаються незмінними, а інші змінюються. Незмінними залишаються характер музичного образу й такі музично-виражальні засоби, як мелодія, гармонія, ритм у мелодії, лад, темп, динаміка, метр, фразування, артикуляція. Це зумовить збереження художнього змісту твору, тобто дотримання першого принципу.

Зміна фактурного викладу акомпанементу твору, а також тембрів, пов'язаних зі специфікою звучання людського голосу, сприятиме рельєфному виділенню мелодії та створенню відносної зручності виконання, тобто дотриманню другого і третього принципів.

Для грамотного і вмілого спрощення нотного тексту особливо важливим є вміння швидко аналізувати музичну фактуру, виявляючи ведучі компоненти (мелодичну лінію, гармонічну і ритмічну структуру) та другорядні елементи (підголоски, прикраси, гармонічні фігурації, подвоєння та ін.).

Спрощене виконання супроводу повинно зберегти в незмінному вигляді звуковисотність, інтонаційні й ритмічні співвідношення ведучого голосу і басової лінії. Перетворюватися й опускатися можуть підголоски, подвоєння, прикраси, гармонічні фігурації.

Найчастіше при спрощенні нотного тексту використовуються прийоми:

- 1) полегшення багатоскладових акордів;
- 2) перетворення ритмічно складних послідовностей в елементарну пульсацію;
- 3) заміна дрібних тривалостей і прохідних звуків більш крупними;
- 4) опускання октавних подвоєнь, стрибків;
- 5) зведення мелодичних фігурацій, орнаментики, підголосків, що не є носіями мелодичної лінії, до основних гармонічних функцій;
- 6) перенесення мелодії в акомпанемент правої руки;
- 7) заміна руху ламаних октав на рух басового звука зі збільшеною тривалістю.

Такі прийоми спрощення слід використовувати при читанні творів з аркуша, ескізному вивченні пісень шкільного репертуару, у вокально-хоровій роботі, коли використовується диригентський жест у процесі виконання пісні на музичному інструменті. Однак під час проведення педагогічної практики необхідно остерігатися підміни серйозної підготовки до уроку музики читанням з аркуша. Подібне виконання твору буде художньо неповноцінним і неприпустимим з педагогічної точки зору.

4. ТВОРЧА РОБОТА НАД АКОМПАНЕМЕНТОМ ШКІЛЬНИХ ПІСЕНЬ

Усі форми музичних занять зі школярами повинні сприяти їхньому творчому розвитку, тому вчитель повинен сам володіти відповідними навичками творчої діяльності. У зв'язку з цим особливого значення набуває розвиток творчих здібностей майбутнього вчителя музики, самостійності його мислення. Розвиток цих сторін особистості вирішується у процесі викладання всіх навчальних дисциплін. Численні форми роботи в інструментальному класі містять у собі значні можливості для розвитку творчих здібностей студентів.

Важливим компонентом майстерності вчителя є імпровізаційні уміння та навички, в основі яких лежить здатність учителя діяти оперативно і доцільно з педагогічної точки зору в ситуаціях, не передбачених раніше складеним планом уроку або позакласного заняття.

Необхідність в імпровізації диктується певними причинами:

- 1) універсальністю діяльності вчителя музики (піаніст-соліст, диригент-хормейстер, вокаліст, лектор, концертмейстер та ін.);
- 2) поєднанням різних видів музично-виконавських дій (спів під власний супровід, акомпанування і диригування хором та ін.);
- 3) необхідністю відступів від раніше складеного плану, які відповідають логіці розгортання навчально-виховного процесу і завданням творчого розвитку учнів засобами музичного мистецтва.

Найчастіше уміння та навички імпровізації використовуються вчителем музики при читанні з аркуша, транспонуванні, доборі на слух, створенні акомпанементу до мелодій пісень, аранжуванні, виконанні творчих завдань.

Імпровізаційність у цих випадках музично-виконавської діяльності виявляється передусім в значній ролі інтуїції, тобто здатності передбачати хід подальшого розвитку музичної думки, у вмінні приймати рішення і будувати план музично-виконавських дій у нестандартних ситуаціях і при значному дефіциті часу.

У психології ця здібність отримала назву антиципації. Учені це поняття розглядають як своєрідний зв'язуючий ланцюг між відчуттями, сприйняттям, уявленнями і мисленням, яке об'єднує всі форми й рівні психічного відображення. Аналіз ролі антиципації в музично-виконавській діяльності дав змогу зробити змістовним поняття "здогадка", яке досить часто використовують в музично-педагогічній літературі.

Для успішного оволодіння вказаними уміннями та навичками необхідно навчитися виділяти в музичному матеріалі образ-еталон, за допомогою якого "свідомість при сприйнятті виловлює серед множини різноманітних об'єктів єдиний потрібний" [13, С.63]. Наявність такого образу-еталону дає можливість свідомо виділяти найбільш суттєві елементи і "пропускати" ті елементи, які в цей момент не відповідають поставленому завданню.

Для ефективного розвитку імпровізаційних умінь та навичок важливим є також формування здатності сприймати музику за допомогою виділення великих структурних одиниць, що дає можливість "скорочувати вибір, ніби проводячи статистичне кодування, яке скорочує необхідну інформаційну місткість" [18, 227].

Успішне здійснення цих видів музично-виконавської діяльності залежить також і від уміння створювати внутрішнім слухом модель твору, який необхідно прочитати з аркуша, протранспонувати, добирати на слух.

Проаналізуємо компоненти майстерності вчителя.

1. ЧИТАННЯ З АРКУША

Читання нот з аркуша – це виконання нового твору з нот без попереднього розучування у темпі та відтінками, які відповідають змісту музики. Таке виконання дає загальне уявлення про твір, його ідею, показує основні компоненти фактури, які можна охопити одним поглядом, пропускаючи другорядні деталі. Основою читання з аркуша є цілісне сприйняття нотного тексту та емоційна вразливість у розкритті художніх образів твору.

Основними положеннями методики читання з листа є :

- мислене (уявне) зорове випередження читаючим того, що безпосередньо грається ним у даний момент;
- невідривність погляду виконавця від нотного тексту, яка забезпечує плавне, безперервне, логічне розгортання звукової “дії”, що тісно пов’язане з умінням грати, не дивлячись на руки;
- уміння орієнтуватися в процесі гри за графічними обрисами нотного запису.

Усі автори, які розглядають проблему набуття навички гри з аркуша, сходяться на тому, що йому має передувати зоровий розбір твору без інструмента. Очіма охоплюється весь нотний текст, визначається ладотональність, темп, рельєф мелодії, динамічні відтінки, розвиток фрази, звертається увага на зміни розміру, тональності, темпу, фактури тощо.

Читання нотного тексту “очима” (про себе) – один з ефективних засобів музичного розвитку та набуття навичок ознайомлення з новим музичним матеріалом.

Для читання з аркуша студенти повинні володіти певним комплексом навичок, передусім, розвиненою аплікатурною технікою (типових формул послідовностей пальців: гам, арпеджіо, подвійних нот, акордів), що сприятиме вмінню відразу знаходити зв’язок звуків, певних груп нот, розуміти напрямок музичної фрази та, відповідно, музичної думки.

Для правильної орієнтації на клавіатурі ці послідовності рекомендується виконувати із закритими очима в усіх октавах штрихами legato, non legato, staccato (почергово), у різних напрямках. Відпрацьовуючи цю орієнтацію саме із закритими очима, необхідно, щоб пальці майже механічно знаходили клавіші, які відповідають певному акорду, послідовності чи ноті. Можна рекомендувати закривати клавіатуру нотами або папером для того, щоб очі та руки були, якщо можливо, більш незалежні одне від одного.

Такою ж важливою умовою читання з аркуша є вміння дивитися вперед – побачити і втримати в пам’яті наступні такти, привчаючись тим самим постійно заглядати наперед, у той час, як руки виконують уже прочитане очима .

Корисно застосовувати “метод фотографування”, запропонований Ф.Брянською [1]. Він полягає у тому, що студент декілька секунд дивиться на нотний текст, який має запам’ятати. У момент виконання читається та запам’ятовується наступний епізод.

Слід навчитися “відносного” читання з нот, тобто здогадуватися про весь акорд, бачачи його нижню ноту й відгадуючи останні за відносною відстанню між ними; швидко, майже автоматично, знаходити типові аплікатурні положення, вибирати основні деталі, опускаючи менш важливі.

При читанні з аркуша необхідне вольове зусилля з боку студента: слід примусити себе заграти весь супровід від початку до кінця в справжньому темпі без будь-яких зупинок або поправок, незважаючи на складності, опускаючи те, з чим неможливо впоратися з першого разу. Навіть якщо будуть зіграні з цілого рядка кілька тактів, мета буде досягнута. Проаналізувавши свої помилки, необхідно заграти супровід іще раз. І так до тих пір, поки виконання не буде безпомилковим.

Для розвитку цієї навички корисна гра в чотири руки, тому що при спільній грі один партнер не дає можливості другому зупинитися.

Під час читання з аркуша допускаються деякі полегшення нотного тексту за умови, що такий варіант не спотворює характер музики та задум композитора. Мається на увазі збирання фігураційно-гармонічної фактури в акорди, що допомагає ясніше уявити тональний план твору; виконання лише верхнього голосу в партії правої руки та басу.

2. ТРАНСПОНУВАННЯ

Практика свідчить, що більшість студентів не вміє виконувати твір в іншій тональності, тобто транспонувати.

Транспонування (від латинського *trasponere* – переставляти, переміщати) – це перенесення всіх звуків музичного твору на визначений інтервал угору або вниз, унаслідок чого змінюється його тональність (крім транспонування на октаву).

Транспонування, за словами Г.Ципіна, є найбільш дійовою вправою для внутрішньослухових уявлень [25]. Воно базується на розвитку музичного слуху через контроль свідомості, усвідомлення спрямування мелодії, співвідношення інтервалів, з яких складається мелодія.

Основною умовою транспонування є відчуття нової тональності. Під час транспонування на будь-який інтервал, крім октави, змінюється тональність, проте ладові властивості транспонованого матеріалу (чергування ладових ступенів, побудова акордів, інтервальні співвідношення у мелодіях, акордах тощо) завжди зберігаються.

Як і для читання з аркуша, допомагають при транспонуванні відповідні технічні прийоми – апікатурні принципи виконання гам, арпеджіо тощо, а найбільше – знання гармонії.

В існуючій методичній літературі ми знаходимо опис декількох способів транспонування. У роботі над піснями для школярів рекомендуємо використовувати такі способи транспонування:

1. Транспонування на хроматичний півтон, при якому всі ноти зберігають своє місцезнаходження на нотному стані. Уявно виставляються нові ключові знаки, обдумуються випадкові знаки.
2. Інтервальний спосіб транспонування: кожний звук, інтервал, акорд супроводу переноситься на певний інтервал уверх або вниз.

3. ПІДБІР НА СЛУХ

Добір на слух - усвідомлений процес, який здійснюється при розвиненому музичному слухові, ґрунтовних і систематизованих музично-теоретичних знаннях та клавіатурному відчутті акордової гармонії, що виявляється в умінні швидко й вільно будувати необхідну структуру акорду.

Учитель музики у своїй професійній діяльності стикається з двома видами добору на слух:

- добір знайомих, почутих раніше творів – це музика до кінофільмів, радіо- і телепередач, народна, танцювальна, яка може бути використана на уроці музики як додаткова ілюстрація до теми уроку, у позакласній роботі;
- добір супроводу до мелодій шкільних пісень.

Процес добору на слух пов'язаний з трьома основними моментами:

- насамперед, необхідно відтворити звучання внутрішнім слухом і усвідомити звуковисотне і рухове втілення твору;
- у процесі гри контролювати відповідність реального звучання слухо-моторним уявленням;
- виправляти допущені неточності.

Процес добору на слух найбільш плідно буде здійснюватися в тому випадку, коли пізнання звуковисотного розміщення твору буде базуватися на усвідомленні його функціональної будови. В основі усвідомлення конкретної висоти звуків мелодії лежить ладове чуття.

Важливу роль в усвідомленні звуковисотних ладових зв'язків відіграє гармонія. Тому аналітична робота при підборі на слух має розпочинатися з гармонічного аналізу твору. Гармонічна схема дасть можливість швидко і точно уявити собі звуковисотну лінію мелодії, розгортання якої будується часто на основі однієї функції. Перш ніж приступити до реалізації своєї уяви, студент повинен визначити жанр і характер твору, уточнити штрихи, залежно від жанру й характеру визначити тип фактури, урізноманітити фактуру за допомогою її варіювання.

Таким чином, внутрішньослуховий етап підбору на слух складається зі створення:

- 1) чітких внутрішньослухових уявлень звучання твору;
- 2) усвідомлення характеру, ладу, розміру, форми, штрихів;
- 3) гармонічного плану;
- 4) фактури викладу музичного матеріалу залежно від жанру, характеру твору;
- 5) звуковисотного малюнка мелодії;
- 6) рухового втілення твору.

Наступний етап підбору на слух – реалізація слухо-моторної уяви в процесі виконання. Для цього етапу характерна висока слухова активність музиканта, контроль за звуковим результатом шляхом співставлення з внутрішньослуховою уявою.

І останній етап – це корекція, виправлення помилок, недоліків, які можуть здійснюватись безпосередньо в процесі виконання.

4. СТВОРЕННЯ АКОМПАНеМЕНТУ ДО ШКІЛЬНОЇ ПІСНІ

Не менш вагомим у практичній діяльності майбутнього вчителя музики є вміння створювати власний варіант акомпануючої партії.

На шляху становлення музичного образу при створенні акомпанементу до шкільної пісні ми виділяємо ряд етапів:

- i. сприйняття мелодії;
- ii. аналіз мелодії (визначення її жанру, стилю, змісту поетичного тексту, характеру в цілому);
- iii. вибір засобів акомпанементу (функціонально-гармонічних і фактурних);
- iv. виконання і запис акомпанементу.

Пропонуємо найпростіші способи складання акомпанементу до мелодій шкільних пісень, які допоможуть студентам з слабкою музичною підготовкою повноцінно заграти супровід до шкільної пісні:

а) лінійний супровід – підтримка мелодії на опорних долях. При лінійному супроводі особливе значення слід надавати ритмічній самостійності контрапунктуючого голосу. Необхідно також орієнтуватися на активізацію супроводу в таких випадках, коли мелодія витримується.

б) двоголосний супровід. Найпростіша форма цього супроводу – квінта, утворена на 1 та 5 ступенях ладу, яка може використовуватися як органний пункт протягом тривалих відрізків мелодії. Такий супровід використовується також при підкресленні сильних долей у вигляді ритмічного доповнення як синкопа або ритмічне остинато.

в) гармонічний супровід – на основі тризвуків основних ступенів ладу (T S D T).

Студентам, які мають достатню музичну підготовку, рекомендуємо розвивати свої творчі здібності у складанні акомпанементу прийомами варіювання музичного супроводу. Для цього необхідні глибокі знання стильових та метроритмічних особливостей того чи іншого жанру і здатність оперувати музично-слуховою уявою.

Наведемо зразки акомпанементів:

a) 

б) 

в) 

г) 

д) 

е) 

ж) 

Одну і ту ж гармонію, залежно від художнього завдання, можна уявити в різній фактурі:



фактура вальсу —

a) 

б) 

в) 

г)

Musical notation for exercise г) in bass clef, 2/4 time, key of D major. It consists of a single melodic line with eighth notes and quarter notes.

д)

Musical notation for exercise д) in grand staff, 2/4 time, key of D major. It features a piano accompaniment with chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

фактура польки —

е)

Musical notation for exercise е) in bass clef, 2/4 time, key of D major. It features a rhythmic pattern of eighth notes with chords.

ж)

Musical notation for exercise ж) in bass clef, 2/4 time, key of D major. It features a rhythmic pattern of eighth notes with chords.

з)

Musical notation for exercise з) in bass clef, 2/4 time, key of D major. It features a rhythmic pattern of eighth notes with chords.

и)

Musical notation for exercise и) in bass clef, 2/4 time, key of D major. It features a rhythmic pattern of eighth notes with chords.

к)

Musical notation for exercise к) in bass clef, 2/4 time, key of D major. It features a rhythmic pattern of eighth notes with chords.

л)

Musical notation for exercise л) in grand staff, 2/4 time, key of D major. It features a piano accompaniment with chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

фактура марша —

м)

Musical notation for exercise м) in bass clef, 2/4 time, key of D major. It features a rhythmic pattern of eighth notes with chords.

н)

Musical notation for exercise н) in bass clef, 2/4 time, key of D major. It features a rhythmic pattern of eighth notes with chords.

фактура мазурки —

о)

Musical notation for exercise о) in bass clef, 2/4 time, key of D major. It features a rhythmic pattern of eighth notes with chords.

п)

Musical notation for exercise п) in bass clef, 2/4 time, key of D major. It features a rhythmic pattern of eighth notes with chords.

фактура колискової —



Такі творчі завдання і прийоми мають великі можливості для прояву творчої фантазії.

Розвиток творчих навичок неможливий без міцної опори на музично-теоретичні дисципліни. Знання елементів музичної мови, основних гармонічних функцій, усвідомлення таких понять, як форма, стиль, художній образ сприяють більш успішним творчим пошукам.

Важливе значення у розвитку творчих здібностей має інтерес студента до набуття знань, усвідомлення необхідності оволодіння творчими навичками з метою максимального їх використання на уроках музики у школі.

Процес відбору, пошуку образних елементів музичної мови, ритму, регістру, фактури, яскравих засобів виразності відточує вміння знаходити нове, оригінальне у прийомах своєї праці, сприяє формуванню у студента практичного чуття, волі, працьовитості.

Структура музично-виконавської діяльності при читанні з аркуша, транспонуванні, підборі на слух є системою послідовно здійснюваних дій, які проходять 7 етапів:

1 етап. Ознайомлення з твором (мисленнєва “гра” при читанні й транспонуванні, прослуховування при підборі).

2 етап. Усвідомлення характеру твору, його жанру і особливостей мелодичного розвитку.

3 етап. Усвідомлення логіки метро-ритму й фактурно-гармонічного розвитку.

4 етап. Пошук можливих фактурних скорочень (при читанні й транспонуванні), запам’ятовування найбільш яскравих за виразністю гармонічних та мелодичних зворотів (при підборі).

5 етап. Виконання твору з аркуша (при читанні), перебудова на нову тональність (при транспонуванні), виконання твору на слух (при підборі).

6 етап. Мисленнєве виконання твору в новій тональності (при транспонуванні).

7 етап. Виконання твору в новій тональності (при транспонуванні).

Дії, які входять до структури музично-виконавської діяльності при читанні з аркуша, транспонуванні, підборі на слух на деяких етапах однакові для усіх видів. Успіх їх здійснення залежить від вміння створювати мисленнєву модель твору, який необхідно прочитати з аркуша, протранспонувати, підібрати.

Якість мисленнєвої моделі визначається як знаннями стильових, жанрових, фактурно-гармонічних і метроритмічних особливостей того чи іншого твору, так і здібністю вільно оперувати музично-слуховими уявленнями, що дозволяє створену в свідомості виконавця мисленнєву модель перетворити в реальне звучання.

5. МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ВИКОНАННЯ ПІСЕНЬ ПІД ВЛАСНИЙ АКОМПАНеМЕНТ

Ефективному вивченню шкільного пісенного матеріалу сприяє вирішення однієї з важливих сторін професійної підготовки студентів – формування навичок виконання шкільної пісні під власний супровід. Часто трапляється таке, що студент, добре володіючи інструментом і маючи непогані вокальні дані, при поєднанні цих музичних дій стає безпорадним.

Спів під власний супровід – це не просте поєднання вокальних та інструментальних навичок студента. Це створення нових умовно-рефлекторних зв'язків, чіткої координації між голосом та грою на музичному інструменті, тобто утворення нової складної навички, яка пов'язана з ансамблем між голосом та інструментальним супроводом, у поєднанні вокальних та концертмейстерських навичок.

Аналіз окремих сторін процесу виконання пісень під власний супровід допоможе виявити методичні умови формування цих навичок.

Відомо, що під власний супровід звучання голосу в співі як основного фактору художнього впливу повинно домінувати над звучанням інструмента – це головна умова цього процесу.

Спів – це складний психолого-фізіологічний процес комплексної роботи всього організму. Під час співу в активну роботу включається досить велика кількість органів нервово-м'язової сфери (м'язи грудної клітки, діафрагми, брюшини, щелеп, язика, губ, голосових зв'язок, м'язи обличчя), емоції.

Чітка й узгоджена їхня взаємодія можлива лише за наявності певних вокальних даних та активної свідомої музично-виконавської діяльності студента.

Звукоутворення в співі залежить від постановки співацького дихання та роботи артикуляційного апарату при вимові приголосних та голосних. Дихання повинно бути настільки відпрацьованим, щоб процес вдиху (короткий і в потрібні відділи) не відволікав увагу студента від художнього виконання твору. Потрібно знати, що звукоутворення при співі – це процес, у якому всі елементи знаходяться в нерозривній єдності.

Наприклад, звук не може бути вокальним, насиченим, якщо він не має опори на дихання. У свою чергу, при “відкритому” звучанні витрачається велика кількість повітря. Причина цього у складній взаємодії органів, які беруть участь у процесі фонації (голосові щілини, надгортанник, трахея, легені, надставна труба та ін.). Так зване “близьке звучання” є наслідком точно скоординованих дій усього співацького апарату, властивих лише даному індивідууму. Наявність у звуці високої “співацької форманти” – дзвінкості, здатність голосу домінувати над звучанням акомпанементу – результат складних акустичних факторів.

Інтонаційна чистота звучання залежить від розвиненості музичного слуху студента, від якості звукоутворення та звуковедення при співі.

Невміле користування вокальним диханням, його форсування призводить до підвищення інтонації, а в'ялість – до її пониження. Відсутність уміння тримати одну позицію при зміні різних голосних та при переході голосу з одного регістру в інший також призводить до інтонаційної неточності.

Студент повинен добре знати закони не тільки художньо-співацького дихання, яке враховує логіку фразування, а й дихання як фізичного процесу.

Дихання художнє не завжди підпорядковується фізичним канонам. Іноді для більшої виразності потрібно заспівати кілька фраз на одному диханні, а іноді – фізично дихання достатньо, але для більшої художньої виразності потрібно взяти дихання частіше. На тривалому звуці можна допомогти собі мінімальним прискоренням, після чого потрібно зробити логічне розширення. Дихання слід ретельно продумати, тому що воно сприяє художній виразності образу. Необхідно знати й те, що дихання залежить від динамічної насиченості пісні, а також її темпу.

Повільний темп і динамічна насиченість потребують дуже економного видиху, частішого взяття дихання, якщо дозволяє художнє фразування. Швидкий темп і середня динаміка дають можливість заспівати кілька фраз на одному диханні. Дихання потрібно брати швидко й спокійно, і це буде залежати від темпу пісні. Швидкий темп потребує й швидкого, безшумного, короткого вдиху.

Особливу увагу в процесі розучування пісні під власний супровід слід звертати на роботу артикуляційного апарату, формування при співі голосних та вимову приголосних. У завданнях для самостійної роботи над дикцією необхідно опиратися на виконання правил чіткої та енергійної вимови приголосних без їхнього подовження та форсування, проспівування голосних без скорочення відповідно до потрібної вокальної форми та бажаного тембрального забарвлення. Технічна сторона розвитку дикції зводиться до ретельної артикуляції приголосних у коренях слів та їхніх закінченнях.

Приголосні, як правило, визначають зміст слова та енергію його вираження. При цьому сонорні приголосні – в, л, м, н, а також – б, г, д повинні резонувати на певному тоні мелодії, на якому співаємо спарені з ними голосні. Помилка багатьох співаючих студентів у тому, що вони вимовляють приголосні не в тоні спареної з ними голосної, тим самим не до кінця використовують кантиленні елементи слова й енергію приголосних, приховану в їхньому звучанні. Особливо це стосується співу їх у затактах та на початку фраз.

Голосні, нам відміну від приголосних, можуть мати різні відтінки. Від них, головним чином, залежить той чи інший характер звучання голосу – радісний, світлий, ніжний або жалібний, погрозливий, піднесений та ін.

Чистота і наповненість голосних, уміння надати їм потрібного забарвлення, зберегти єдину вокальну форму при переході з однієї на іншу, органічно злити з сусіднім приголосним – основні вимоги до співу голосних у мелодії.

Виконання правильних м'язових дій у співі – форма рота, положення язика, виразність міміки відповідно до емоційно-образного змісту музики сприяє розвитку волевих якостей студентів, і від їхнього вияву в багатьох випадках залежить успіх та ефективність роботи.

Особливу увагу слід надати орфоепії, виконання якої є показником загальної культури вчителя. Вимовляємо: “Я лисичка, я сестричка” або “квіточок нарвати”, слід вимовляти : “Я лисиЧка, я сестриЧка” або “квітоЧок нарвати”. Потрібно знати, що в українській мові слід дуже чітко й твердо вимовляти приголосний “ч”. При виконанні пісень на російській мові слід знати, що голосний “о” під наголосом звучить як “о”, а в інших випадках – ближче до “а”.

Для більшої інтонаційної виразності співу слід активно проспівувати наголошений склад у кожному слові й особливо ті склади, які підпадають під метричний акцент, якщо дозволяє метроритмічна формула мелодії. Разом з тим потрібно слідкувати за загальною динамікою й кульмінаційним розвитком кожної фрази.

Таким чином, ми вважаємо, що успішній роботі над вокальною мелодією та літературним текстом сприяють такі важливі моменти:

- художнє читання тексту пісні;
- аналіз художньо-образного змісту та характеру пісні, її виховне значення;
- робота над орфоепією;
- аналіз взаємозв'язку мовної інтонації з музичною та робота над інтонаційною виразністю мелодії пісні;
- читання тексту на вокальному диханні з потрібними цезурами, у метро-ритмі пісні;
- робота над дикцією (беззвучно промовляємо текст перед дзеркалом, слідкуючи за положенням м'язів обличчя, губ, мімікою);
- робота над виразністю та розспівуванням голосних за рахунок короткої та чіткої вимови приголосних залежно від характеру пісні;
- робота над атакою звука (тверда або м'яка залежно від характеру та динаміки пісні);
- робота над диханням (економне, раціональне його витрачання).

Мистецтво співу – складний процес, але не менш складним у психофізіологічному відношенні є процес гри на музичному інструменті, де кожний новий твір потребує закріплення нових умовно-рефлекторних зв'язків. Яким чином ці обидва складні в психологічному плані процеси продуктивно об'єднати в один, виражений у співі під власний супровід?

Відомо, що при поєднанні співу й гри відбувається величезне збудження в корі великих півкуль головного мозку нервовими імпульсами, які надходять із м'язової сфери (вокальної та інструментальної). До вокальної великої групи м'язів, які беруть участь у фонації, приєднуються великі й малі м'язи рук та ноги (педаля). Ці умови потребують центру, який взяв би під контроль та впорядкував велику кількість імпульсів, які надходять у мозок, причому в різні його півкулі. Цим центром може стати диференційована, розподілена увага слуху, наявність і оперативність якої дасть можливість контролювати й аналізувати гру та спів водночас. Розвиток її потребує великих зусиль, адже вона зумовлює наявність внутрішнього слуху, тобто музично-слухової уваги. Тому з перших кроків роботи над піснею рекомендуємо розвивати здатність чути спочатку мелодію, бас, а згодом і всю фактуру внутрішнім слухом, тобто працювати над піснею без інструмента.

Для розвитку диференційованої, розподіленої уваги слуху та налагодження на основі координації вокальної та інструментальної моторик у процесі співу під власний супровід ми рекомендуємо:

1. Методи всебічного, глибокого аналізу пісні й вивчення її без інструмента. Вони доповнюють один одного, розвивають внутрішній слух, музичне мислення, музичну пам'ять, дають можливість оперувати музично-слуховою уявою.
2. Принцип поступового включення м'язів вокальної та інструментальної сфер при їхній постійній взаємодії на основі внутрішнього співу та гри:
 - а) виразне виконання партії басу й проспівування мелодії внутрішнім слухом і навпаки – виразне виконання мелодії, відчуття внутрішнім слухом партії басу; художнє виконання пісні під супровід тільки басової партії акомпанементу;
 - б) гра усієї фактури акомпанементу з уявою внутрішнім слухом мелодії пісні та навпаки. Потрібно слідкувати за тим, щоб вокальна лінія була на першому плані в динамічному відношенні, увагу ж розподіляти на обидві партії;
 - в) виконання акомпанементу з чіткою вимовою тексту в метроритмі пісні й визначення цезур. Цей прийом допомагає виробити чітку дикцію й метро-ритмічну скоординованість усього твору в свідомості студента, що особливо корисно при вивченні ігрових та маршових пісень;
 - г) чергування беззвучної гри акомпанементу зі співом.

Крім цих прийомів, які допомагають встановленню умовно-рефлекторних зв'язків для досягнення синхронності, координації структур виконавського апарату на основі диференційованої, розподіленої уваги, важливе значення для успішної роботи над піснею під власний супровід має вміння вільно володіти супроводом.

ВИСНОВКИ

Засвоєння досвіду роботи над шкільним пісенним репертуаром детерміновано деякими теоретичними положеннями, а саме:

1. Специфіка роботи над шкільним пісенним репертуаром має відображати професійно-педагогічну спрямованість процесу навчання, враховуючи особливості музично-педагогічної діяльності;
2. Підготовка студентів до вивчення шкільного пісенного репертуару повинна здійснюватися при інтеграції музично-теоретичних, виконавських та методичних предметів.

Педагогічними умовами, які сприяють засвоєнню студентами теоретико-методичних основ вивчення пісенного шкільного репертуару, є:

- поетапне оволодіння різноманітними інтегративними знаннями, уміннями та навичками;
- здійснення міжпредметних зв'язків на рівнях педагогічної, виконавської, музично-теоретичної та методичної підготовки;
- використання творчих завдань, які моделюють проблемні ситуації в процесі вивчення шкільного пісенного репертуару.

Широта й складність завдань, які стоять перед учителем музики, потребують від нього високої професійної кваліфікації, яка включає володіння інструментом і голосом, навичками диригування та вільного музикування, вміння підготувати учнів до активного спілкування з музикою.

Цей складний і всебічний комплекс професійних умінь та навичок вчителя, творчо натхненного, здатного пробудити ініціативу учнів, підпорядкований головному завданню – створенню творчої атмосфери на уроці музики, яка розглядається вітчизняною музичною педагогікою як могутній засіб виховання, здатний емоційно й естетично збагатити духовне життя людини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брянская Ф. Навык игры с листа, его структура и принципы развития//Вопросы фортепианной педагогики/Под. общ. Ред. В.Натансона.-М.:Музыка,1976.-Вып.4.-С.46-62
2. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца// Музыкальное исполнительство современность/Сост. М.Смирнов.-М., 1988.-187с.
3. Воскресенская Т.В. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента//О мастерстве ансамблиста: Сб. науч. трудов/Отв. ред. Т.А.Воронина.-Л.,1986.-С.31-48.
4. Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище// Методические записки по вопросам музыкального образования/Ред.-сост. Н.Фишман.-М.,1966.-С.329-352.
5. Захарченко Т.И. Психологические условия формирования навыка музыкально-художественного прочтения песенного репертуара с листа у студентов музыкально-педагогических факультетов: Автореф. дис. ... канд.психолог.наук:19.00.07/Киев. Гос. пед. ин-тут.-К.,1990.-20с.
6. Козина М.П. Совершенствование концертмейстерской подготовки пианистов в музыкальном вузе // Актуальные проблемы музыкального образования: Сб.науч. трудов /Ред. И.Д.Безгин.-К., 1990.-С.107-112.
7. Концертмейстерський клас і ансамбль: Програма для музично-педагогічних факультетів педагогічних інститутів/Уклад. В.В.Текучев, М.П.Корейчук.-К., 1993.-20с.
8. Концертмейстерський клас і ансамбль: Програма для музично-педагогічних факультетів та факультетів підготовки вчителя початкових класів і музики педагогічних інститутів/ Уклад. А.Болгарський, М.Моїсєєва.-К.:УДПУ,1997.-23с.
9. Крючков Н.А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения.-Л.:Музгиз, 1961.-72с.
10. Ломов Б.Ф., Сурков Е.М. Антиципация в структуре деятельности.-М.:Наука, 1980.-262с.
11. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента.-Л.: Музыка, 1972.-80с.
12. Ляховицкая С. Задания для развития самостоятельных навыков обучения фортепианной игре.-М.:Музыка, 1979.-76с.
13. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия.-М.:Музыка,1972.-83с.
14. О работе концертмейстера / Ред.-сост. М.Смирнов.-М.:Музыка, 1974.-160с.
15. Подвала В. Давайте сочинять музыку! 1-2 классы.-К.:Музична Україна, 1988.-63с.
16. Подвала В. Давайте сочинять музыку! 3-4 классы.-К.:Музична Україна, 1989.-126с.
17. Подольская В. Развитие навыков аккомпанемента с листа//О работе концертмейстера/Ред.-сост. М.Смирнов.-М.,1974.-С.88-110.
18. Проблемы музыкального мышления: Сб.ст.- М.:Музыка, 1971. -149с.
19. Программы педагогических институтов: Сб.№14: Методика музыкального воспитания. История русской классической музыки. Практикум по школьному песенному репертуару. Сольфеджио. Полифония. Концертмейстерский класс. Для специальности №2119 Музыка. – М.:Просвещение, 1987.-135с.
20. Рафалович О.В. Транспонирование в классе фортепиано.-Л.:Музгиз, 1963.-37с.
21. Рудь И.Я., Цуккерман И.И. О возможности теоретико-информационного подхода к некоторым проблемам музыкального мышления и восприятия.-М.:Музыка,1974.-227с.
22. Савельева М. Обучение учащихся-пианистов в концертмейстерском классе чтению нот с листа, транспонированию, творческим навыкам и аккомпанементу в

- хореографии//Методические записки по вопросам музыкального образования /Ред.сост. А.И.Лагутин.-М., 1991.- Вип. 3. - С.39-49.
23. Смирнов М.О. О развитии первоначальных навыков аккомпанемента у юных пианистов//Ребенок за роялем: Педагоги-пианисты социалистических стран о фортепианной методике /Ред.-сост. Ян Достал.-М.,1981.-С.215-221
 24. Тургенева Э.М, Молчанова А.Н. Пианист-фантазер.-Ч.1.-М.:Сов.композитор,1987.-80с.; Ч.2.-М.:Сов.композитор, 1988.- 65с.
 25. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано:Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. №2119 «Музыка и пение».-М.:Просвещение,1984.-176с.

КОРОТКИЙ ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ ВКАЗІВНИК

Повільні темпи

<i>Largo</i>	широко, протяжно
<i>Larghetto</i>	дещо швидше, ніж Largo
<i>Largamente</i>	повно, широко, протяжно
<i>Lento</i>	повільно
<i>Adagio</i>	повільно
<i>Grave</i>	важко, тяжко

Помірні темпи

<i>Andante</i>	помірно (кроком)
<i>Andantino</i>	дещо швидше, ніж Andante
<i>Moderato</i>	помірно
<i>Allegretto</i>	досить жваво

Швидкі темпи

<i>Allegro</i>	швидко, весело
<i>Vivo</i>	жваво
<i>Vivace</i>	жваво
<i>Presto</i>	дуже швидко

Слова, які вказують на зміну руху

<i>Accelerando</i>	прискорюючи
<i>Stringendo</i>	стискаючи, прискорюючи
<i>Ritenuato</i>	стримуючи, сповільнюючи
<i>Allargando</i>	розширюючи, сповільнюючи
<i>Meno mosso</i>	менш рухливий темп
<i>Piu mosso</i>	більш рухливий темп
<i>A tempo</i>	у початковому темпі

Позначення характеру музики

<i>Cantabile</i>	наспівно
<i>Cantando</i>	наспівно
<i>Con brio</i>	з вогнем, жвавіше
<i>Dolce</i>	ніжно, м'яко
<i>Con eleganza</i>	тендітно, елегантно
<i>Equalmente</i>	рівно
<i>Espressivo</i>	виразно
<i>Gaio</i>	жваво, весело

<i>Giocoso</i>	грайливо, жартівливо
<i>Grazioso</i>	граціозно
<i>Leggiero</i>	легко
<i>Maestoso</i>	велично, урочисто
<i>Marcato</i>	підкреслюючи
<i>Misterioso</i>	таємничо
<i>Pesante</i>	важко
<i>Queto</i>	спокійно
<i>Ritmico</i>	ритмічно
<i>Rustico</i>	просто, по-народному
<i>Scherzando</i>	жартівливо
<i>Secco</i>	коротко, сухо
<i>Semplice</i>	просто, щиро
<i>Sonoro</i>	голосно, звучно
<i>Sostenuto</i>	стримано
<i>Tranquille</i>	спокійно

Слова, які не мають самостійного значення, а приєднуються до інших:

<i>Con</i>	з
<i>Ma</i>	але
<i>Meno</i>	менш
<i>Molto</i>	дуже
<i>Non troppo</i>	не надто
<i>Poco</i>	не надто
<i>Piu</i>	більше
<i>Sempre</i>	весь час
<i>Sensa</i>	без
<i>Simile</i>	також

БІОГРАФІЧНИЙ СЛОВНИК

Білаш Олександр Іванович (1931-2003 рр.) - народний артист України з 1990. Закінчив у 1957 р. Київську консерваторію (клас М.Вілінського). З 1957р. – голова правління Київської організації СКУ. Твори: пісні, опери : «Гайдамаки» (1965), «Прапороносці» (1985), моноопера «Балада війни» (1974), ораторія «Вишневий вітер» (1989), опери «Легенда про Київ» (1982), «Дзвони Росії» (1983); симфонічні твори, музика до вистав, кінофільмів. Лауреат Державної премії УРСР імені Т.Г.Шевченка (1975).

Завалішина Марія Семенівна (1903-1991 рр.) – композитор, диригент, педагог. Закінчила у 1939 р. Одеську консерваторію (клас П.Молчанова). Твори: опера «Коли друзі є» та «Коли зійде місяць» за казкою Н.Забіли (обидві – 1966 р.), для скрипки – «Мелодія», «Ноктюрн», «Елегія» (1963), цикли пісень на слова М.Стельмаха, Г.Бойка, обробки народних пісень, музика до театральних вистав.

Кириліна Ірина Яківна (1953 р.) – композитор. У 1977 р.закінчила Київську консерваторію (клас М.Дремлюги), з 1982 р. – на творчій роботі. Твори: опера „Что сильнее всего на свете” (1982), симфонія (1978), „Дивертисмент” (1978), сонати для флейти (1979), сонати для фортепіано (1973), сонати для скрипки (1980-82), вокальний цикл „Бессонница”, інструментальна естрадна музика, хори, романси, пісні, музика до театральних вистав, жартівливі пісні для дітей дошкільного й молодшого шкільного віку „Веселая песенка” (1986), збірка „Пісні для дітей” (1991).

Колодуб Жанна Юхимівна (1930 р.) – композитор, педагог. Закінчила Київську консерваторію у 1954 р. (клас К.Михайлова). З 1952 р. працює у Київській консерваторії. Твори: балети «Пригоди веснянки» (1969), «Снігова королева» (1989), музична комедія «Веселі дівчата» (1968), мюзикли «Пригоди на Місісіпі» (1976), сюїта «Київські ліричні картинки» (1976), концерти для фортепіано і симфонічного оркестру (1970), для альту (1995), дві симфонієти для струнного оркестру (1966, 1972), сюїти «Малюнки природи» (№1 - 1990, №2 – 1992), «Зоопарк» (1991), кантата для дитячого хору й оркестру «Слухай, Республіка!» (1967), твори для квартету, для фортепіано цикли п'єс «Весняні враження» (1965), «Звіринець» (1967), п'єси для флейти, арфи, гобоя, труби, романси, обробки народних пісень, пісні для дітей, збірка пісень для дітей молодшого та середнього шкільного віку «Дзвінка пісня» (1977), збірка пісень для дітей дошкільного і молодшого шкільного віку «Музична абетка» (1991), обробки пісень народів світу для дітей (1986).

Кос-Анатольський Анатолій Йосипович (1909-1983 рр.) - народний артист УРСР з 1969 р. Закінчив у 1934 р. Львівську консерваторію. 1934-1937 рр. – викладач у Стрийській філії Вищого музичного інституту імені М.Лисенка, з 1952 р. – Львівській консерваторії (з 1973 – професор). Твори: опера «Назустріч сонцю» (1957, 2-а редакція «Заграва», 1959), балети «Хустка Довбуша» (1951), «Сойчине крило» (1956), «Орися» (1964, 2-а редакція 1967), оперета «Весняні грози» (1960), симфонічні твори, інструментальні ансамблі, кантата «Давно те минуло» (слова Т.Шевченка, 1969), ораторія «Від Ніагари до Дніпра» (1969), поема «Львівська легенда» (1970), пісні, романси, музика до театральних вистав, обробки народних пісень.

Мясков Костянтин Олександрович (1921) – композитор. Заслужений діяч мистецтв УРСР (1979), народний артист України (1993). Закінчив Київську консерваторію у 1958 р., учень К.Данькевича. Автор балету “Казка про веселого метелика» (1980); музичних комедій, у тому числі «Балада про хлопчаків” (за А.Гайдаром, 1979); кантат «Ранок над Африкою» (1963), «Прометей» (1972);

концертів для різних інструментів з оркестром, творів для оркестру народних інструментів і для баяна; хорів; романсів, пісень для дітей; обробок народних пісень; музики до кінофільмів.

Осадчий Олександр Пилипович (1947 р.) – композитор, заслужений діяч мистецтв УРСР з 1987 р. Закінчив у 1970 р. Київський пединститут, у 1980 р. – Київську консерваторію. Твори: для естрадно-симфонічного оркестру «Сонячна рапсодія», «Романс» (обидва у 1980), «Ліричне скерцо» (1982), «Концертна увертюра» (1984), для фортепіано «Вальс» (1981), пісні, музика до кінофільмів.

Рожавська Юдіф Григорівна (1923–1982 рр.) – композитор. Закінчила у 1947 р. Київську консерваторію. Твори: опера «Казка про загублений час» (1968), балет «Королівство кривих дзеркал» (1966), поема «Дніпро» (1951), сюїта «Снігуронька» (1955), соната для фортепіано (1977), романси, пісні.

Фільц Богдана Михайлівна (1932 р.) – композитор і музикознавець. Закінчила у 1956 р. Львівську консерваторію (історико-теоретичний факультет), а в 1958 р. – композиторський (клас С.Людкевича) У 1956-59 рр. – викладач у музичній школі-десятиріччі у Львові. У 1962 р. закінчила аспірантуру при АН УРСР. З 1962 р. – молодший, а з 1969 р. – старший науковий співробітник АН УРСР. Кандидат мистецтвознавства (1964). Твори: кантата «Юначе» (1958), для симфонічного оркестру «Верховинська рапсодія» (1961), концерт для фортепіано (1958), п'єси для фортепіано, скрипки, ксилофона, гобоя, баяна, хори, вокальні цикли, романси, обробки народних пісень, збірки пісень для дітей «Від льоду до льоду» (1965), «Ялинка» (1973), «Любимо землю свою» (1977), «Ладоньки» (1982), «Смерічка» (1983), «Від зими до зими» (1983), «Весняний дзвін» (1987).

Шутенко Кім Олександрович (1932 р.) – композитор, педагог. Закінчив музично-педагогічний інститут імені Гнесіних (Москва) у 1956 р. (клас В.Крюкова). У 1954-59 рр. – викладач і завідувач навчальної частини в Якутському музично-художньому училищі, у 1959-62 рр. – викладач Калузького музичного училища, з 1962 р. – викладач Кіровоградського музичного училища. Твори: для хору і симфонічного оркестру сюїта «Волго-Дон» (1956), «Ода пам'яті паризан» (1970), сюїта «Ранок Вітчизни» (1970), для симфонічного оркестру «Російська увертюра» (1957) і «Козача увертюра» (1958), увертюри «Північне сонце» (1959), «Золоте весілля Вітчизни» (1973), концерт для фортепіано і камерного оркестру (1966), концерт для скрипки з оркестром (1969), п'єси для ансамблю скрипалів «Дружба» (1968), «Веселі варіації» (1970), «Молодіжна» (1971), п'єси для фортепіано «Чотири п'єси для дітей» (1965), «П'ять п'єс для дітей» (1980), п'єси для скрипки, віолончелі, кларнета, гобоя, баяна, балалайки, домри, вокальні цикли «Дорослим і дітям» (1970), «Колобок» (1972), «Йдуть загони» (1978).

Щуровський Юрій Сергійович (1927-1996 рр.) – композитор, педагог. У 1951 р. закінчив Київську консерваторію (клас Б.Лятошинського). У 1951-52 рр. працював викладачем у Київському хореографічному училищі, у 1952-55 рр. – у Київській консерваторії, у 1955-60 рр. – у музичному училищі. З 1973 р. – старший редактор видавництва «Музична Україна». Твори: балет «Пісня про дружбу» (1961), твори для симфонічного, народного, духового оркестрів, п'єси для фортепіано, скрипки, труби, альту, романси, пісні, музика до кінофільмів, радіо і телевістав, фортепіанний збірник п'єс для дітей «Райдуга» (1971), «10 маленьких прелюдій і фуг» (1971), «Фортепіанні твори для дітей» (1977), «Калейдоскоп» (1982).

Яковчук Олександр Миколайович (1952 р.) – композитор. Закінчив у 1976 р. Київську консерваторію (клас А.Коломійця). У 1976-79 рр. – редактор Українського радіо, з 1979 р. – завідувач музичної частини Київського молодіжного театру, з 1983 р. – на творчій роботі. Твори: опера «Незабываемое» (1977), вокально-симфонічні,

камерно-інструментальні твори, п'єси для фортепіано, скрипки, баяна, дерев'яних духових інструментів, хори, романси, естрадні пісні, музика до театральних вистав і кінофільмів, твори для дітей (кантата для дитячого хору без супроводу „Я и солнышко - друзья” (1980)), цикл для дитячого хору без супроводу „Горіховий дощ” (1990), кантата для дитячого хору без супроводу „Казка про жука” (1990); цикл п'єс „Пастелі” (1980).

Навчально-методичне видання

Теоретико-методичні основи вивчення шкільного пісенного репертуару. Навчально-методичний посібник для студентів вищих мистецьких закладів освіти спеціальності 8.02.02.07 “Музична педагогіка і виховання” та 8.01.01.03 “Педагогіка і методика середньої освіти. Музика”.

Яковенко Лариса Петрівна

Буцяк Вікторія Іванівна

Відповідальний за випуск: І.Й.Самалюк

Комп'ютерний набір, верстка: Ігор Леміч

Редактор: І.Г.Пашук

Підписано до друку 28.05.2004 р. Формат 60x84 1/16
Папір офсетний. Обсяг 3,9 ум.др.арк. Наклад 300 примірників
Гарнітура Times News Roman Cug. Друк ризографічний

Головне управління статистики

в Рівненській області

33000, м.Рівне, вул. Короленка, 7