RASHKOVSKAYA V. I. Spiritual development of personality of future teacher is a history and ethnology question.

In the article pedagogical potential of paths of spirit development of personality of future teacher history and ethnology in modern pedagogics is resulted and analysed.

Ревуцька С. О.
Київського міського педагогічного університету
імені Б. Д. Грінченка.

ВПРОВАДЖЕННЯ АКТУАЛЬНИХ ФОРМ ТВОРЧОГО МУЗИКУВАННЯ

У статті розглядаються традиції імпровізаційного мистецтва та їх місце в процесі розвитку творчих здібностей. Особливо відзначена роль імпровізації у навчальному процесі, як важливого компонента у комплексному розвитку особистості музиканта.

Навчання підбору по слуху і імпровізації за останнє десятиріччя набуло певного авторитету у сучасній музичній педагогіці. Важко заперечувати значення цих видів творчої музичної діяльності в навчанні музиці, а особливо в практичній роботі педагога-музиканта особливо зараз, коли при визначенні пріоритетів вітчизняної музичної педагогіки стали враховуватися запити населення. Навчання підбору по слуху і імпровізації як навичкам, сприяючим розвитку творчого потенціалу студента, стало невід'ємною частиною формуючої концепції сучасної професійної вищої освіти. Підбор по слуху, полегшуючи музиканту роботу при відсутності необхідного нотного тексту та імпровізація, створюючи йому умови для творчої самореалізації в професійній діяльності, якнайкраще відповідає принципам базової вищої музичної освіти.

В той же час, випускники середніх спеціальних і вищих музичних навчальних закладів, у своїй професійній діяльності при підборі і гармонізації мелодії і акомпанементу по слуху, як правило, залишаються безсилими навіть перед найпростішими музичними темами. Музично-теоретичні навчальні предмети, на вивчення яких витрачається основний час студента, при усьому багатстві зібраних в них відомостей про музичну мову, структуру твору, виразних засобах музики тощо, не можуть змінити ситуацію.

Склалась досить ґрунтовна й різнобічна методична система навчання гри на фортепіано у коледжах та вищих навчальних закладах. Водночас багато питань музичної освіти учнів цих закладів потребують свого

розгляду. Йдеться, насамперед, про те, як зацікавити студентів інструментально-виконавською діяльністю, зберегти інтерес до музики на все життя, забезпечити художньо-творчий розвиток [11].

Навчальний репертуар не завжди враховує багатство й новизну естетичних вражень, що необхідно для підтримування інтересу до занять і музично-естетичного розвитку учнів.

Колись втрачена в педагогіці установка на підготовку музиканта з універсальним підбором творчих навичок (виконавських, композиторських, теоретичних) сьогодні вимагає свого поновлення, починаючи з ранніх ступіней навчання музиці. Майбутній аматор-музикант повинен розкривати мистецтво звуків у його різноманітності через внутрішнє творче саморозкриття.

Відсутність навичок імпровізації у більшості “академічних” музикантів пояснюється деякими програмними установками існуючої системи музичної освіти, де з перших кроків навчання домінує певний “галузевий” підхід: виховання “чистого” виконавця, а вже потім – з “невдалого” виконавця – теоретика, а водночас і композитора.

І тому імпровізації необхідно приділяти важливу увагу – і як методу практичному (за інструментом) вивчення теорії музики, і як засобу розкриття творчих (композиторських) здібностей учня, і як ефективному шляху розвитку виконавських якостей музиканта.

Теоретико-педагогічні і методичні основи діяльності вчителя по формуванню зацікавленості до творчої імпровізації на заняттях музики (спрямованість занять, розвиток самостійності і активності уяви, поєднання індивідуальних і колективних форм занять) тощо.

Розроблена і апробована методика, яка є основою діяльності викладача по формуванню інтересу до творчої імпровізації на заняттях фортепіано. Створюючи емоційно-образну ситуацію, викладач залучає учнів до виконавської діяльності. При цьому акцент робиться не стільки на виховання окремих навичок і вмінь, скільки на розвиток музично-творчих здібностей, емоційного відгуку учня. Останнє пов’язано з комплексом переживань, виникненням асоціативних образів, настрою, активізації комбінуючого уявлення і музично-слухових вражень. У музичній діяльності для уявлення характерно вільне оперування усім емоційним і образним запасом особистого досвіду. Б. М. Теплов писав про те, що музично-слухові уявлення за своєю природою – продуктивна діяльність тому, що являють собою не прямі повторення образу сприйняття, а є результатом

певної її переробки і узагальнення.

Для того, щоб ці психічні процеси розвивались інтенсивно, необхідно після створення емоційно-образної ситуації переходити до неопосередкованої діяльності учнів, тому що у самій суті такої ситуації знаходиться ключ до педагогічного керування цією діяльністю.

Мистецтво інтерпретації є найвищим досягненням музичної майстерності, яка своєрідно передає обдарованість та творчу індивідуальність виконавця. Однак сучасний музикант виглядає набагато краще, якщо повернути йому колись втрачену здатність створювати і виконувати музику одночасно, тобто імпровізувати.

Вибір звукових варіантів має багато спільного з вправами. Мова йде про введення учня в музику й про початковий розвиток тих елементів, з яких вона складається. Природа музичного інструменту така, що без вправ неможливо мати навичок навіть найпростішого виконавського прийому.

Вправа, в загальному сенсі, – це повтор з метою вдосконалення. Якщо повторюється один з початкових елементів музики, то це вправа в вузькому сенсі слова. В цьому значенні ми й будемо використовувати термін "вправа".

Вправа, що вивчається по нотам, досить нецікава. Однак вона корисна, тому її "призначають" навіть маленьким дітям. У педагогічній технології, пов'язаній з введенням у музику через інтерпретацію, "прикована до нот" дитина повторює нудні звуки, в яких мало музики. В імпровізації, граючи з такими, як вона, дитина сама вигадує й видобуває ті ж звуки. Вона так само виконує вправи, але мотивація учня, який імпровізує, відрізняється від мотивації учня, який інтерпретує.

Головною метою творчого імпровізатора є прагнення за той незначний час, який відведено йому для соло, максимально відверто й яскраво відтворити свій внутрішній світ.

На початковому етапі навчання імпровізації нотна фіксація взагалі може бути відсутня: музика опановується через звуки, а не через ноти. Надалі ж більшу частину зошита учня складають різні каталоги (фактур, моделей форм, орнаментики, гармонійних обертів тощо), ті, що відіграють роль допоміжного засобу в розвитку слухової пам'яті.

Головною умовою у проведенні занять імпровізації, як форми невимушеного творчого самовираження учня, є наявність психологічного комфорту. Особливо це необхідно зі "скутими" студентами, які досить важко проявляють власні емоції. Найбільш ефективним є шлях, коли і

спеціальність, і імпровізація викладаються одним педагогом. При цьому стає можливим певний паралелізм у координації двох предметів.

На перше місце тут необхідно поставити аспект не суто музичний, а психоемоційний. Величезна кількість проблем, що виникають на заняттях імпровізації, знаходяться саме у цій сфері. Для вдалого проведення курсу необхідна наявність двох умов – бажання й волі (як для учня, так і для педагога). Якщо у плані "бажання" спочатку проблем не буває (багато хто хоче навчитися та навчити імпровізації), то відносно волі (у сенсі подолання складностей) може виявитися певний дефіцит. Важливим є посилена увага до честолюбних задатків учня як до одного з засобів виховання волевих якостей.

Створення емоційно-образної ситуації досягається такими прийомами: вербально-комунікативним (емоційне спілкування методом бесіди, діалога, дискусії); музично-перцептивним (активізація музичних асоціацій методом показу та інструментального виконання); зображувальним, ілюстративним (активізація зорових асоціацій методом зорового сприйняття) і їх комбінацій.

Вона носить пошуковий характер і передбачає форму імпровізації у вигляді запитання-відповідь: розгортання та завершення музичних обертів і мелодизації віршованого тексту; імпровізацію на ладогармонійній основі; підбір ритмічного і ладогармонійного акомпанементу. Мета посередницького керування полягає в досягненні емоційної єдності при співтворчості викладача і учня, особливого почуття спільності у процесі музикування і імпровізації у вигляді „запитання-відповідь".

Існуюча у багатьох думка, що імпровізація – справа надзвичайно обдарованих учнів, позбавлена сенсу й відображає інерційно-пасивні погляди на музичну педагогіку. Кожний учень з самого початку має здатність до усного звуковиявлення (більш природну, ніж творчість через нотний текст). Передумови цього знаходяться в імпровізаційному за своєю природою усному фольклорі, навчання якому, як відомо, йшло з раннього дитинства у кожній сім'ї.

Коли ми розмовляємо, то робимо це інтуїтивно – це здається невимушеним процесом. Однак, якщо згадати і проаналізувати використання словникового запасу, то ми побачимо, що це не зовсім так. Вчитися імпровізувати – те саме.

"Музична імпровізація – це мова, як англійська, німецька, іспанська. Імпровізації можна навчитися. Можливо, це врешті решт, може стати

природним процесом, але спочатку необхідно навчитися наслідувати подібно тому, як ми вчили рідну мову. Одне слово – це і вимова, і правопис, і значення. Ці звуки вільні й легкі, але вони засвоюються на все життя. Щоб поліпшити нашу здатність спілкуватися за допомогою музичного інструменту, ми вчимо нові фрази. Ми граємо їх знову і знову, доки вони не стануть рідними, доки наші пальці не будуть грати їх автоматично, доки ми не зможемо грати їх хоч уві сні, хоч з інструментом, хоч без. Звідки брати приклади фраз? Копіюйте зі всієї музики, котру ви зможете дістати. Так опановують мову музичної імпровізації" [13].

З першого заняття з імпровізації, виконуючи найпростіші завдання, студент повинен відчути "успішність" своїх звукових вправ, "неймовірних здобутків". Головними зовнішніми оціночними діями педагога, спрямованими на учня, повинні бути почуття – "захоплення", "радість", "подив", "здивування" (при внутрішній, звичайно, витримці; тактика пригнічення повинна бути виключена). Навіть якщо учень грає зовсім не те, що хоче почути викладач (а так частіше за все й відбувається), важливо не виправляти (тобто не вказувати на факт помилки), а показати – "можливо і так", "а це – мій варіант" й таке інше, тобто через схвалення варіанту учня перейти до показу власного варіанту (більш оптимального). Ця психоемоційна атмосфера перших занять важлива тим, що через "схвалення" й тактовність педагога повинні розвиватися азарт учня, його віра у власну творчу неповторність, а також й "унікальність". Одночасно зі збільшенням зацікавленості учня імпровізацією, оціночна емоційна "ейфорія" викладача може зменшуватися (але з обов'язковим коригуванням на той чи інший емоційний стан учня на конкретному занятті).

Після кожного уроку студент повинен йти з відчуттям нової подоланої верхівки в мистецтві імпровізації (навіть якщо реально цієї верхівки й не було), інакше домашня робота за інструментом може і не відбутися.

Заняття імпровізації – це заняття спільного музикування педагога й студента. В цьому також є емоційний ефект: учень з перших занять відчуває себе музикантом, "на рівних", за його уявою, граючи в ансамблі з педагогом. Він відчуває результат спільної гри – певне музичне ціле, що, зрозуміло, не може не викликати почуття радості й задоволення. Хоча його участь у створенні музичного образу доволі незначна (основне навантаження, зрозуміло, лягає на викладача), важливим є відчуття власної творчої гідності учня.

Ансамблеве навчання зручно й з іншої причини – принцип копіювання

й наслідування природним чином відповідає творчій натурі пізнання навколишнього світу: “зробити як викладач”, “зробити краще, ніж викладач” – спонукальні мотиви активності учня на уроці.

Ансамблеве навчання передбачає використання двох інструментів у класі. За першим фортепіано – учень (він же головний учасник у цьому!), за другим – викладач. Студент з самого початку повинен відчувати власний простір за інструментом (немов би “господар” за фортепіано) й отримувати всю необхідну інформацію з іншого інструменту, тобто на відстані й на слух. Повинен бути виключеним показ з клавіш на одному інструменті (зорово-клавішна рефлексія – не найкращий помічник в імпровізації). Слід делікатно заборонити учню дивитися на клавіатуру іншого, “викладацького” фортепіано. Все, що показує вчитель, точніше, озвучує, – сприймається на слух й переноситься учнем на власний інструмент.

Практично це слуховий аналіз (як на уроках сольфеджіо), лише за допомогою двох інструментів. Певною мірою імпровізацію можна назвати “інструментальним сольфеджіо”, тобто розвитком слухових навичок через звукову реалізацію на інструменті. Принцип “з інструмента на інструмент” не є чимось новим в навчанні імпровізації. Зокрема, в XX столітті він використовувався в американській традиції навчання джазу.

Заняття з імпровізації можуть проходити як індивідуально, так і в групах, однак, у другому випадку слід зробити наступне: 1) кількість учнів – не більше трьох осіб (при цьому – збільшення часу до півтори навчальні години на групу); 2) розміщуються учні з правого боку від головного виконавця так, щоб простір між двома інструментами (тобто викладачем та музикуючим учнем) був вільним; 3) вправи студентами виконуються по черзі (“естафета”), причому бажано, щоб порядок виконання відображав рівень їх здібностей: спочатку грає з викладачем “найталановитіший”, потом – “дуже талановитий” і, нарешті, – “просто талановитий” учень (до останніх все стає зрозумілим саме з третього разу!).

Групова форма зручна тим, що дозволяє студентам слухати варіанти своїх однолітків, що також є досить корисним. Крім того, вона дає можливість ввести в практику ансамблеве музикування між учнями, коли найбільш “розвиненому” надається можливість сісти за інструмент викладача. Право бути “вчителем” в даному випадку асоціюється у студента з найвищим ступенем професійної довіри з боку викладача. Для останнього ж ця ситуація зовсім не є зручною можливістю дати собі “відпочинок”, а дозволяє начебто з боку споглядати (а за необхідністю й

коригувати) звуковий процес музикування обох учнів. У випадку творчої "рівності" учнів можна ввести гру "карусель", коли при постійному музикуванні учні (а також і вчитель) по черзі один за одним замінюються, переходячи від одного інструмента до іншого. Цю гру краще проводити в кінці заняття з причини яскраво емоційної, колективної й змагальної дії, а за основу брати матеріал вже достатньо закріплений "у руках" учнів.

Зручним технічним засобом є магнітофон, де функцію зошиту (такої, що немов би звучить) виконує касета. На ній фіксується і класна робота з учнем, і домашнє завдання. Останнє особливо ефективно, оскільки домашня робота проходить неначе через слуховий аналіз зробленого у класі запису.

У зв'язку з акцентом в курсі імпровізації на слухове освоєння матеріалу, суттєве значення має розвиток слухової пам'яті учня (в основному ж в теперішній час домінує створення музики через зорове запам'ятовування нотного тексту), тому учня можна привчати до умовної (неповної) нотації, яка більш корисна не для запам'ятовування, а для нагадування музики (старовинні нотації відображали саме імпровізаційну виконавську манеру).

Важливим стимулюючим фактором також є позакласні форми роботи. Не можна забувати, що імпровізація і концертність тісно пов'язані, тому частіше слід виносити творчі виступи учнів за межі класної аудиторії. Спочатку це можуть бути виступи перед батьками, де учні показують підготовлені заздалегідь музичні "ескізи". Чесно кажучи, імпровізацією це назвати ще неможливо, але тут важлива психологічна адаптація до "екстремальних" умов концерту. Від цього в майбутньому залежить ступінь спокою вже при власній імпровізації. Треба завважити, що лише чисто зовнішньо імпровізація виглядає як стихійний потік думки. Насправді, вона втілює чітку раціональну роботу при високому художньому запалі виконавця.

До позакласних форм, поряд з концертом, можна віднести музичні свята, казкові дійства з імпровізованими змінами в сюжеті й музиці. Особлива форма – конкурс імпровізації, котрий може складатися з декількох розділів: імпровізація на певну мелодію, фактуру, гармонійний оберт, літературне першоджерело. Слід прагнути до того, щоб між учнями було почесно володіти навичками імпровізації , а тобто і престижно займатися цим предметом.

Імпровізація з перших занять – це предмет активно творчий. Протягом

всього курсу головною складовою рисою є художньо-пошукова робота і учня, і викладача – двох індивідуальностей. Тому в методиці викладання імпровізації не може бути загального методу, єдиної рецептури. У кожного викладача вона виробляється власна, як запозичена, так і набута у досвіді вироблення засобів і способів навчання, які, до речі, часто "підказують" самі учні. Головна умова тут полягає у тому, щоб сам викладач був творчою особистістю.

Використання в інструментальному класі таких форм музикування як імпровізація і створення музики, сприяє глибшому засвоєнню і застосуванню учнями музичних знань і навичок. Імпровізація надає учневі конкретну можливість для самовираження, дозволяє самостійно вирішувати складні творчі завдання, створювати суб'єктивно значущі для нього мелодії, розвивати музично-слухові уявлення. Тому головним завданням є така організація творчої роботи, за якої учень міг би найбільшою мірою розвивати свої здібності, бути задоволеним результатом своєї діяльності, пишатися своїми успіхами і отримувати радість від спілкування з музикою. В імпровізаційній діяльності важливий не стільки її результат (створена мелодія, інтонація), скільки безпосередній процес, вільний від якихось правил і обмежень і вже тому привабливий для дітей. Найголовніше на цьому шляху – викликати в учнів бажання, прагнення, потребу відтворити свої враження і переживання в процесі інструментально-виконавської діяльності.

Запропоноване творче керівництво процесом музичної імпровізації на заняттях з учнями, може бути використане на уроках музики, при складанні програм, у позакласній роботі, на курсах з підвищення кваліфікації вчителів, на музично-педагогічних факультетах в процесі підготовки майбутніх вчителів музики.

Використана література:

1. *Баренбойм Л. А.* Путь к музыцированию. – М-Л., 1974.
2. *Бочкарев Л. Л.* Психология музыкальной деятельности. – М., 1997.
3. *Готсдинер А. Л.* Музыкальная психология. – М., 1993.
4. *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики. – М., 1927.
5. *Мальцев С. М.* О психологии музыкальной импровизации. – М., 1989.
6. Музыкальная психология. Хрестоматия / сост. М. С. Старчеус. – М., 1992.
7. *Муцмахер В. И.* О некоторых аспектах подготовки учителя музыки // Вопросы исполнительской подготовки учителя музыки. – 1982.
8. *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. – М., 1972.
9. Проблемы музыкального мышления / ред. М. Г. Арановский. – М., 1974.
10. *Протопопов С.* Элементы строения музыкальной речи.

11. *Ростовська І. О.* Використання нетрадиціних форм музикування у процесі навчання гри на фортепіано учнів загальноосвітніх шкіл з поглибленим вивченням музики // Наукові записки НДПУ ім. М. Гоголя. – Психолого-педагогічні науки, 2003. – № 2.
12. *Старчеус М. С.* Слух музыканта. – М., 2003.
13. *Теплов Б. Н.* Психология музыкальных способностей. – М., 1947.
14. *Терентьева Н. А.* Теоретические основы высшего музыкально-педагогического образования. – С.-П., 1996.
15. *Цыпин Г. М.* Психология музыкальной деятельности. – М., 1994.
16. *Шатковский Г. И.* Развитие музыкального слуха и навыков творческого музицирования. – М., 1986.

РЕВУЦКАЯ С. А. Внедрение нетрадиционных форм музицирования – музыкальной импровизации и сочинения музыки.

В статье рассматриваются традиции импровизационного искусства, а также их место в процессе развития творческих способностей. Особенно отмечается роль импровизации в учебном процессе, как значительного компонента в комплексном развитии личности музыканта.

REVUTSKA SVITLANA. Non-traditional forms of music implementation – musical improvisation and music composition.

The article gives a review of traditions of the improvisation as well as its place in the formation of the creative personality of a musician.

Салан Л. В.
Київський міський педагогічний університет імені Б. Д. Грінченка

ІНТЕГРАТИВНІ ПІДХОДИ ДО ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛІВ МУЗИКИ НА ФАХОВИХ ВИКОНАВСЬКИХ ДИСЦИПЛІНАХ

У статті розглянуто підготовку до практичної діяльності шляхом впровадження інтегративних форм навчання на виконавських дисциплінах. Використання трьох типів інтегрованих зв'язків за програмою експерименту. Орієнтована модель побудови освітньої діяльності студента.

Вирішення проблеми підготовки майбутнього вчителя музики, музичного керівника передбачає використання такої науково-методичної системи, яка б задовольнила потреби дошкільних та шкільних закладів у фахівцях нового типу.

На думку Б. Неменського, якщо раніше основна функція вчителя полягала в трансплантації суспільного досвіду (у вигляді знань і способів пізнання), то в сучасній школі учитель має реалізувати функції проектування ходу індивідуального розвитку кожної конкретної дитини [1].

Успішне розв'язання цього завдання можливе за умови впровадження