

3. **Ростовцев Н.Н.** Академический рисунок: Учеб. для студентов. – М.: Просвещение, 1984. – 240 с., ил.
4. **Ростовцев Н.Н.** История методов обучения рисованию: Рус. и сов. школы рисунка. Учеб. пособие. – М.: Просвещение, 1982. – 240 с., ил.
5. **Тихонов С.В.** Рисунок: Учеб. пособие для вузов / С.В.Тихонов, В.Г.Демьянов, В.Б.Подрезков. – М.: Стройиздат, 1983. – 296 с., ил.
6. **Учебный рисунок в Академии художеств:** Альбом / Под ред. Б.С.Угарова; Авт.-сост. Д.А.Сафаралиева. – М.: Изобразительное искусство, 1990. – 160 с., ил.

УДК 371.134:78:781.1

Радченко О.

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ГАРМОНІЧНОГО СЛУХУ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ В ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН

Развитый гармонический слух будущего учителя музыки является важным условием его профессиональной деятельности. Это требует его усовершенствования в процессе специальной подготовки с использованием современных технологий обучения.

Ключевые слова: музыкальный слух, гармонический слух, специальная подготовка учителя музыки.

В системі вищої музично-педагогічної освіти останнім часом посилилась увага науковців до розвитку музичного слуху в процесі фахової підготовки майбутніх вчителів музики. Це зумовлено тим, до вищих педагогічних навчальних закладів поступають абітурієнти з різним рівнем музичної освіти і музичних здібностей, зокрема недостатньо розвинутим музичним слухом. Тому метою даної статті є висвітлення і обґрунтування деяких сучасних підходів до викладання курсу „Сольфеджіо”, в якому ця здібність студента розкривається найбільш цілеспрямовано і яскраво.

Як і будь-яке складне явище, музичний слух має розгалужену структуру, що поєднує багато компонентів, спрямованих на сприйняття різних сторін музики (звуквисотної, динамічної, ритмічної тощо). Відповідно розрізняють мелодичний, гармонічний, поліфонічний, темброво-динамічний і „архітектонічний” слух. З цього переліку ми виділяємо гармонічний слух як такий, що має важливе значення у професійній діяльності вчителя музики. Завдяки розвинутому гармонічному слуху він може гармонізувати різні мелодії, підбирати варіанти акомпанементу, імпровізувати на музичному інструменті.

Треба зазначити, що в музичній педагогічній практиці термін „гармонічний слух” з’явився лише наприкінці ХІХ століття. Найбільш вірне, чітке і професійне його визначення було дано учителем співів приходського училища м. Пензи, відомим методистом А.Н. Карасьовим. Під гармонічним слухом він розумів „уміння розрізняти три, чотири одночасно взятих звука, відчувати красу їх співзвуччя і надавати можливість скласти ясне поняття про тризвук як основу гармонічної музики” [5, с.155]. Однак в методичній літературі поняття про гармонічний слух було висвітлено ще у 1892 році М.А. Римським-Корсаковим. Характеризуючи музичний слух, він зазначав, що в його основі лежить слух гармонічний (слух строю і слух ладу) та слух ритмічний або ритмічне почуття. У визначенні гармонічного слуху М.А. Римський-Корсаков поєднував старовинні поняття, які склались у вокальній практиці століттями („слух строю” або „почуття стрункості”) з новою спрямованістю його виховання – вивченням значення інтервалів та акордів. Таким чином композитор першим підкреслив як аналітичну сторону гармонічного слуху, так і необхідність набуття для цього теоретичних знань. Відтак гармонічний слух трактується як „багатостороння здібність, до якої входить сприйняття структури і фонізму співзвуч, їх функціональних та мелодичних зв’язків, осмислення фактурних трансформацій гармонії та її ролі у формотворенні” [7, с. 157].

Ряд експериментальних досліджень (М.Антошина, С.Н.Беляєва-Екземплярська та ін.) показував, що гармонічний слух розвивається пізніше за мелодичний. Одною з причин такого відставання є те, що в життєвій практиці він тренується значно менше, ніж мелодичний. Гармонічний слух активно відпрацьовується лише при „музикуванні на „гармонічних” інструментах (фортепіано, гітара, баян та ін.), грі в ансамблі, співі в багатоголосному хорі...” [2, с. 137]. Але сама по собі гра на фортепіано не дає гарантій активного розвитку гармонічного слуху без систематичного введення

таких форм роботи як імпровізація, аранжировка, підбір акомпанементу тощо. Так, Б.Теплов відмічав, що деякі студенти із слабкорозвиненим гармонічним слухом бувають дещо байдужі, не реагують на невірну або фальшиву гармонізацію, а іноді вона їм навіть більше подобається ніж правильний супровід. Вчений пояснював це явище тим, що на початкових ступенях розвитку гармонічного слуху мелодія може бути значно легше визначена слухом, ніж фальшивий супровід.

У процесі формування та вдосконалення гармонічного слуху провідне місце серед музично-теоретичних дисциплін посідає курс сольфеджіо. Увага до проблематики цього питання зосереджена у роботах багатьох дослідників, серед яких – Е.Назайкинський, М.Карасьова, Л.Логінова, З.Глядешкіна, Б.Незванов, М.Старчоус. Завдяки їх методам сучасне сольфеджіо перестає грати допоміжну роль, яка зводилась до озвучення змісту теоретичних дисциплін (теорії музики, гармонії, поліфонії, аналізу музичних творів), а, залишаючись практичною прикладною дисципліною, перетворюється в самостійну галузь музикознавства.

Сольфеджіо – одна із найскладніших за змістом і своїми задачами дисципліна, яка потребує від викладача різнобічних знань і умінь, високої професійної та педагогічної майстерності. Проведення занять з курсу сольфеджіо зі студентами різних музичних спеціалізацій, не зважаючи на наявність спільних рис, завжди відрізняється своєю специфікою. Розвинутий гармонічний слух надає можливість студентам при вивченні музичного твору виразно виконувати його, почути всі неточності, знайти найбільш яскраве вираження змісту музики, досягнути найважливіші закономірності музичної мови, розгортання музичної тканини. Саме тому вбачається необхідним пошук шляхів підвищення ефективності розвитку гармонічного слуху виконавця у процесі вивчення курсу сольфеджіо. Цей курс як навчальна дисципліна знаходиться у постійному русі і всебічному розвитку. Якісно вдосконалюються не тільки конкретні форми роботи з виховання музичного і, зокрема, гармонічного слуху, а й в значній мірі змінюється і сам зміст курсу.

Механізм формування і розвитку гармонічного слуху може будуватись за концепцією музиканта-теоретика Ю.Н.Тюліна, який наголошував, що „в гармонічному сприйнятті наявними є дві сторони: сприйняття самого характеру звучання вертикалі... і здатність чути ладові функції акордів” [4, с.73].

Звучання акордової вертикалі в багатоголосі сприймається по-різному. Для визначення фонічних якостей гармонії потрібно подумки розкласти його на „складові” і уявити собі його звуки та інтервали. Всі компоненти слухового сприйняття мають відображення у життєвому досвіді, підключають до роботи голосовий апарат, м'язові функції, рухливо-просторові уявлення і методологічне мислення. При цьому багатоголосся потрібно сприймати як єдине ціле: виділяти окремі звуки, переключати увагу на любі компоненти, розрізняти консонантність та дисонантність, відокремлювати нестійкі компоненти в дисонансах і їх тяжіння до розв'язання в консонанси тощо. Однак у різних випадках інтенсивність сприйняття акорду залежить від ступеня нашої уваги і цілеспрямованої роботи на формування слухових уявлень.

Інша сторона гармонічного слуху – сприймання та виявлення ладогармонічних функцій співзвуч – часто менш розвинена і потребує систематичного відпрацьовування і детальної уваги до ладотональних зв'язків, необхідності постійно (за Н.К.Метнером) „намагатися вслуховуватися в сукупність всіх голосів, всієї вертикальної лінії” [4, с.74].

Найбільш високі вимоги до розвитку гармонічного слуху пред'являються у процесі створення музики. Ю.Рагс у зв'язку з цим наголошує: „Відомо, що у композиторів (і не тільки у професіоналів), у імпровізаторів слух повинен бути дуже активним, слухові уявлення – яскравими, щоб була можливість вільно оперувати інтонаціями, а здібності до слухового аналізу, синтезу повинні бути дуже розвинутими. Слух композитора – це розумний, творчий, образний, емоційно сильний слух” [8, с.9]. У музикантів-виконавців слух активізується у процесі виконання, художньої інтерпретації. Рівень слуху виконавця пов'язаний зі сприйняттям тонких змін окремих рис, якостей, властивостей звуку, точністю інтонування, тембрових змін, вмінням розпізнавати різноманітні штрихи, артикуляційні прийоми. Саме у виконавців проявляються якості „...спеціального слуху – вокального, скрипичного, хорового тощо – пов'язаного з естетикою даної спеціальності виконавця” [8, с.9].

У вихованні різних сторін гармонічного слуху особливо важливого значення набуває практика співу в ансамблі, яка сприяє „осмисленню гармонії як цілісної системи звуковисотної організації: усвідомлення голосоведіння, розуміння функції голосів у процесі гармонічного розвитку, осмислення гармонічної вертикалі, тембрового чуття” [7, с. 157]. Тому роботі над ансамблем в курсі сольфеджіо потрібно приділяти постійну увагу, „ретельно вивіряючи інтонацію кожної партії і

координацію партій по вертикалі, контролюючи загальне звучання на консонансах, добиваючись точного і красивого з'єднання голосів у дисонансах" [7, с. 158].

Зростання рівня розвитку гармонічного слуху, цільове напрацювання навичок ансамблевого інтонування особливо успішно досягається в чотирьохголосному ансамблі гармонічного складу – квартеті або змішаному хорі, в яких провідним є сопрановий голос; басовий голос визначає ладову та інтонаційну направленість гармонії, а середні голоси виконують допоміжну фонову функцію.

В системі виховання гармонічного слуху велике значення приділяється слуховому аналізу. Використання гармонічних послідовностей особливо важливо на початковому етапі навчання, коли формуються найпростіші схеми гармонічного розвитку. Вони сприяють виникненню у свідомості студентів „інерції, подоланню якої у подальшому допомагає використання різноманітних модифікацій засвоєних зворотів" [7, с. 161].

На думку Г.Белянової, великі можливості в поєднанні гармонічних і мелодичних уявлень спостерігаються у виконанні педагогом одноголосного диктанту з оригінальним гармонічним супроводом. Одночасне суміщення горизонталі і вертикалі надає можливість „постійно накопичувати досвід отриманих стійких мелодико-гармонічних уявлень у рамках переважно мелодичних форм роботи" [2, с. 139]. Для майбутніх виконавців така окрема форма роботи дуже важлива саме тим, що на уроках сольфеджіо вони привчаються слухати функціонально цілісно, ансамблево, об'єднуючи слухом всі параметри звучання музичної тканини, як того і потребує їх спеціальність.

Цікавою і важливою формою роботи в процесі розвитку гармонічного слуху є підбір акомпанементу на слух. Важливість уміння не просто підбирати доцільну гармонію, але й акомпанувати на слух проявляється вже в період проходження педагогічної практики у школі, де студент майже відразу стикається з проблемами опанування музичного матеріалу, адресованому школярам.

На музичному інструменті студент-виконавець може здійснити підбір відповідної гармонії до мелодії цілком самостійно. В цьому відношенні найбільш доцільним інструментом вбачається фортепіано (такі інструменти, як баян та акордеон на початковому етапі роботи значно полегшують підбір гармонії завдяки готовим басам). Саме на фортепіано існує наочна можливість не тільки відтворити гармонічну вертикаль в її реальному розташуванні та звучанні, але й правильно з'єднати акорди, відчувши фактуру.

Протягом вищевказаних послідовних етапів практичної роботи відбувається формування стійких слухо-моторних уявлень студента, які у подальшому допомагають йому не тільки у практиці підбору на слух, але й у читанні нот з листа і транспонуванні музичних фрагментів.

У зв'язку з цим, слід визнати певну обмеженість доступної для студентів музичних факультетів педвузів необхідної методичної літератури, де б містилися конкретні поради стосовно практичного використання набутих знань, умінь та навичок, одержаних на заняттях із сольфеджіо та гармонії.

Так, Н.Карпенко зазначає, що оволодіння методикою гри по слуху практично неможливе без розвитку міцних слухо-моторних зв'язків. Під цим поняттям автор розуміє „здатність формування слухового образу на основі розбору нотного тексту з наступним руховим відтворенням цього образу шляхом видобування необхідних звуків на клавіатурі музичного інструменту" [3, с. 13]. Успішність читання з листа, транспонування мелодичних зворотів та здатності підбору музичних фрагментів на слух прямо залежить від тісної взаємодії між слуховими й руховими відчуттями. На думку автора, практикуючи „слуховий метод", можна надати можливість більшості студентів „значно вільніше почувати себе за інструментом, сміливіше здійснювати власні творчі пошуки, не боятися акомпанувати імпровізовано, додаючи до простого супроводу певні гармонічні „знахідки" [3, с. 19]. Ті студенти, які мають високий базовий рівень слухомоторних уявлень „виразно інтонують і в цілому володіють виконавськими навичками, необхідними для музикування" [3, с. 23].

Для студентів, поряд із завданнями по підборі знайомих популярних мелодій необхідно регулярно вводити до репертуару маловідомі мелодії, українські народні пісні і теми з яскравим образно-сюжетним змістом – колядки, щедрівки, веснянки, танцювальні та ліричні зразки народної творчості, проводячи коротку бесіду-діалог стосовно змісту жанрового призначення пісні. Послідовно розвиваючи слухо-моторні уявлення, викладач має можливість „розвивати слухо-моторні зв'язки, які покращують рівень читки з листа, сприяють вільному підбору пісень на слух" [3, с. 23].

Гармонійний слух студентів формується за умови достатнього розвитку мелодійного слуху. Тому на першому етапі оволодіння навичками слухового підбору на фортепіано значне місце посідає підбір мелодії. За специфікою завдань він значною мірою відрізняється від такої важливої форми

роботи як музичний диктант: якщо при написанні диктантів діє, перш за все, слухова пам'ять, то у процесі підбору на слух головного значення набуває розвиток слухомоторних уявлень. До того ж активізуються слухові аналізатори, а це в свою чергу сприяє виявленню реального звучання, націлює на вияв та виправлення помилок. Разом з тим треба пам'ятати, що навички гри по слуху набуваються за допомогою різноманітних систем та методик, але за своєю суттю всі вони мають допомагати розвитку та становленню слухо-моторних зв'язків.

У період роботи студентів над творчими вправами імпровізаційного характеру певною проблемою стає необхідність абстрагуватись від їх досить низького рівня і свідомо зосереджуватися на їх виховній цінності та фаховій перспективі. Студенти на початковому етапі оволодіння предметом інколи соромляться своїх невеликих творчих експериментів; саме цей фактор примушує вводити елементи практичної імпровізації до обсягу навчально-виховного процесу у класі сольфеджіо поступово. Лише на заключному етапі вивчення предмету студент, як правило, набуває необхідних умінь у завданнях із підбором на слух, більш впевнено працює над творчими завданнями.

Для розв'язання певних вправ зі слухового підбору або підбору акомпанементу можна запропонувати студентам домашні завдання, але якщо ці навички та вміння не закріплені на групових та самостійних заняттях, то не залишаються в пам'яті надовго. Тому потрібно приділяти цілеспрямовану та систематичну увагу опануванню необхідною базою знань, умінь, прийомів підбору мелодії та акомпанементу по слуху на уроках теоретичного циклу з метою досягнення бажаних результатів професійної навчально-виховної роботи.

Творча робота на заняттях циклу музично-теоретичних дисциплін виявляється досить плідною лише у тому випадку, коли вона виконується студентами з повним розумовим зосередженням та увагою, але такий стан, як відомо, можливо зберігати лише протягом невеликого відрізка часу. Періодична зміна форм роботи (систематична перевірка домашніх завдань, читка вправ з листа, фактурно-гармонійний аналіз музичних творів та фрагментів, підбір акомпанементу та мелодії на слух) сприяє створенню вільної творчої атмосфери. Використання цих умов навчання у поєднанні з глибоким усвідомленням необхідності оволодіння навичками слухового підбору стає важливим компонентом професійної підготовки майбутнього викладача музики.

Література

1. **Асафев Б.** Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 162 с.
2. **Белянова Г.** Одноголосный диктант с сопровождением как форма слуховой работы на уроках сольфеджио // Вопросы воспитания музыкального слуха: Сб. науч. трудов. – Ленинград, 1987. – 198 с.
3. **Карпенко Н.В.** Педагогичні умови формування навичок підбору на слух у майбутнього вчителя музики: Навч.-метод. посібник для студентів факультетів мистецтв пед. університетів. – Суми, 2004. – 180 с.
4. **Каузова А.Г.** Музыкальный слух // Теория и методика обучения игре на фортепиано: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – М., 1998.
5. **Карасев А.** Методика пения. Изд. 5-е. Ч. I. – Пенза, 1902. – 163 с.
6. **Майкапар С.** Музыкальный слух, его значение, особенности и метод правильного развития. – Петроград, 1915. – 168 с.
7. **Незванов Б.** Интонирование в курсе сольфеджио. – Ленинград: Музыка, 1985. – 182 с.
8. **Рагс Ю.** Проблемы воспитания музыкального слуха (о соотношении учебного предмета сольфеджио с художественной практикой) // Вопросы воспитания музыкального слуха: Сб. науч. трудов. – Ленинград, 1987. – 198 с.

УДК 378.016:78.01

Кравчук О.Г.

ДО ПИТАННЯ РОЗВИТКУ АМЕРИКАНСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ШКОЛИ

В статье рассматриваются проблемы формирования школы современного танца в США. Особенное внимание уделяется вопросам общей проблематики хореологии и педагогики хореографического искусства на основе синтеза искусств (прежде всего – музыки и танца), которые являются базовой матрицей формирования творческой лаборатории каждой хореографической школы.

Ключевые слова: хореология, хореографическая школа, синтез искусств.