

МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКИЙ РОЗВИТОК СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ РОБОТИ НАД ТВОРАМИ МАЛОЇ ФОРМИ

В статті обосновується важність изучения в фортепианном класі произведений малых форм, рассмотрены рациональные пути их разучивания будущими учителями музыки.

Ключевые слова: *интерпретация, музыкально-исполнительское развитие, варьирование.*

Інтеграція України у європейський освітній простір передбачає переосмислення завдань та методів професійної підготовки студентів – майбутніх учителів музики, їх орієнтацію на особистісний творчий розвиток і самореалізацію. Ефективність такої підготовки зумовлює необхідність розробки нових педагогічних технологій, які на усіх етапах навчально-виховного процесу не лише сприяють накопиченню знань та умінь, а й формуванню особистісного оригінального стилю музично-педагогічної діяльності майбутнього вчителя музики.

Теоретичне опрацювання науково-педагогічної та музикознавчої літератури (О.Галич, Г.Нейгауз, Л.Гончаренко, Г.Ципін та інші) показало, що для індивідуальних занять основним підґрунтям музичного розвитку студентів є робота над виразним виконанням інструментальних творів. Перед ними завжди є об'єкт творчості – музика, створена композитором, яка вимагає правильного розкриття авторських задумів як одного із найважливіших критеріїв художнього втілення» [3, 6].

Творчий характер виконавського мистецтва зумовлює прояв індивідуальних якостей особистості виконавця. Передаючи творчі задуми композитора, він вкладає і власні переживання, своє бачення і ставлення до художніх образів. Провідними ознаками художнього трактування музичних творів є правильне розуміння й розкриття авторського задуму та індивідуально-неповторна інтерпретація авторського задуму. Крім того, емоційне, щире особистісне почуття є ознакою зацікавленості, захопленості та вагомим розвиваючого та виховного значення для слухацької аудиторії. Тому важливо, щоб студент-виконавець розумів шляхи та методи, за допомогою яких можливо досягнути виразного виконання.

Значне місце у скарбниці фортепианної музики відведено творам малих форм. Нерідко такі твори об'єднуються у цикли, які несуть ознаки певного жанру, наприклад, Чайковський «Пори року», Гріг «Ліричні п'єси», Мендельсон «Пісні без слів» тощо.

Робота над ліричними мініатюрами прекрасно впливає на розвиток музичності, художньо-виконавської ініціативи студента, особливо такого, який не володіє яскраво вираженим емоційним сприйняттям.

У відтворенні кантиленної мелодії йому важливо внутрішнім слухом почути її виражальні особливості, вибрати відповідні тактильні відчуття . Терміни, що побутують у виконавсько-педагогічному лексиконі : «дихання у руці», «руки, що дихають», вказують на природний зв'язок піаністичної моторики з вокальним відтворенням мелодії.

До основних завдань у роботі над кантиленними п'єсамима можна віднести наступні:

- виявлення художньо-звукової специфіки відтворення різних жанрів кантиленної музики.
- забезпечення відмінності в інтонуванні мелодії, які обумовлені ладо-гармонічним та поліфонічним оточенням;
- гнучкість темпо-ритмічної та динамічної виразності у виконанні кантиленної музики;
- визначення особливостей застосування педалізації як засобу розкриття інтонаційно-ритмічного, гармонічного і синтаксичного складу музичної тканини;
- тонке відчуття різних способів дотику до клавіатури.

Для правильного розуміння об'єктивного змісту музичного твору велике значення має уважне ставлення до авторського тексту. З'ясовуючи виражальне значення елементів форми,

інтонації, гармонії, ритмічної фігурації тощо слід не просто констатувати, а обов'язково пов'язувати їх з образом, намагатися зрозуміти їх важливість та доцільність використання.

Так, працюючи над ноктюрном до-мінор Ф.Шопена, студент повинен зрозуміти, що його мелодія наближається до ритмічно вільного патетично-виразного речитативу, який стримується суровим супроводом. У третьому такті ритмічний рисунок мелодії набуває маршового характеру, а це вказує на нове сприйняття супроводу, яке асоціюється із романсовим супроводом, а не з маршовим. Під час розучування студентам слід пам'ятати, що мінорний лад та повільний темп утворює елемент похоронного маршу, який посилює та конкретизує виразність скорботно-речитативної мелодії.

Загалом, ноктюрни Шопена (зокрема, їх мелодика) збагачені різноманітними і безпосередніми жанровими зв'язками. Композитор використовує засоби, властиві різним вокальним жанрам, у тому числі і речитативу, який включається як елемент мовної виразності. Стан глибокої внутрішньої зосередженості часто передається засобами хорального викладу. Найбільш суттєвим для їх мелодики є органічне поєднання структурної цілісності із мовною виразністю.

На думку Л.Мазеля, у розвитку шопенівської мелодики вагомим значення набуває принцип варіаційного розвитку, «який пов'язаний із народними джерелами» [1, 232]. Варіюванням охоплено як цілі теми-мелодії, так і окремі її мотиви. Відносячись до інструментально-орнаментального типу, шопенівське варіювання майже ніколи не буває лише прикрасою: воно надзвичайно поглиблює інтонаційну виразність мелодії і водночас сприяє мелодичній безперервності, мінливості. Ритмічний розвиток мелодії Шопена, спрямовуючись від крупних тривалостей до більш дрібних, іноді закінчується пасажом. Звичайно, рух дрібними тривалостями не сприяє наспівності, а «часто є схвильованим посиленням і збагаченням тих інтонаційних комплексів, які перед цим були представлені більш довгими звуками» [1, 232-233].

Таким чином, завдячуючи інтонаційній виразності й органічному поєднанню з попереднім розвитком, шопенівські фігуративні продовження мелодії зберігають наспівність її початкових фраз, не дивлячись на доволі швидкий рух дрібними тривалостями. Доцільно зауважити, що такий рух не переходить у чисту «моторність», а продовжує «виразно співати й говорити», - що є яскравою властивістю мелодики Шопена [1, 233]. Саме на переконливій передачі цієї якості має бути зосереджена увага виконавця.

Зокрема, основна тема *Grand Valse brillante op.34 №1* слугує яскравим прикладом того, як варіаційне поглиблення мелодичної виразності одночасно сприяє безперервності мелодії, послаблює її гомофонну розрізненість. Студентам-виконавцям, майбутнім вчителям музики слід пам'ятати, що не тільки ритмічне варіювання має здатність послабляти гомофонну розрізненість мелодії, котра ґрунтується на ритмічній схожості. Вагомим значення набуває й плавність мелодичної лінії, ладові співвідношення і логіка розвитку мелодики у цілому

Розвитку музичного сприйняття студентів може сприяти і робота над одним з найпоетичніших прелюдій К.Дебюссі «Дівчина з волоссям кольору льону» Композитор любив шотландський фольклор, і саме ця симпатія знайшла втілення у прелюдії. На думку автора, ця п'єса містить все, що може бути приємного у голові людини.

Назва твору певною мірою визначає характер музики, але залишає кожному виконавцю великий простір для внесення власного, індивідуального у своє виконання. Тут панує настрій щирості, ніжності, свіжого й безпосереднього почуття. При розучуванні прелюдії особливу увагу слід звернути на мелодичну лінію - невибагливу й просту. Окрім того, для першої мелодичної фрази необхідно знайти необхідний тембр звуку і темп руху, оскільки від її виконання початкової фрази залежатиме характер виразності усього твору [3, 18].

Слід зазначити, що при виконанні прелюдії важливо уникати перебільшених темпових заповільнень, які можуть надати їй сентиментального характеру. Особливо це стосується багатозвучних арпеджованих акордів. Примхливість ритміки – одна із

найхарактерніших ознак прелюдії, тому слід дотримуватися усіх текстових цезур та вказівок автора.

Прозорість звучання, звуковий діапазон від «рр» - «р» (протягом двох сторінок нотного тексту) – усе це вимагає від виконавця професійних навичок та умінь. Зокрема, дзвінкість верхнього регістру сприятиме легкості, невагомості звучання.

Для композитора-імпресіоніста дуже важливим фактором виразності є гармонія. Свіже тембральне поєднання, співвідношення віддалених тональності, акордове «провисання» створюють враження загадковості, таємничості. Постійний слуховий контроль виконавця допоможе відчутти красу, дістати насолоду від акордових сполучень, що позитивно позначиться на виразності виконання.

До яскравих сторінок фортепіанної музики належить «Романс» А.Аренського. Його емоційна повнота виявляється у вокальності мелодії, у якій плавні, гнучкі лінії чергуються з широкими інтонаційними «кроками». Авторські акценти в мелодії повинні сприйматися студентом не як динамічне підкреслення окремих звуків, а як яскраве інтонування.

Одним із провідних завдань у виконанні експозиції є слухання студентом цілісної лінії розвитку мелодичного руху, не дивлячись на роз'єднаність лігами та епізодичними переносами правої руки у нижній регістр. У супроводі необхідно відчувати ритмічну рівність її коливання у межах пів тактової зміни гармонії. У таких гармонічних переходах нерідко слуд чути скрите голосоведіння. Особливо важливо прислуховуватися до низхідних інтонацій, що з'являються у звуках акордового супроводу. При цьому необхідно слухати поліфонічний «діалог» двох крайніх голосів – мелодії та баса.

У застосуванні педалізації – доцільно використовувати два основних прийоми. При відсутності низьких басів кожна напівтактові зміна педалі підтримується невеликим tenuto на акордах. На базових опорах слід застосовувати педаль із запізненням, узгоджуючи динамічні рівні звучання баса з гармонічним оточенням і мелодією.

Розглянуті твори можуть бути прикладом того, як відбувається засвоєння різних жанрів кантиленної музики у навчальному процесі. Студенти виявляють відмінності в інтонуванні мелодії, які обумовлені ладо-гармонічним та поліфонічним оточенням, гнучкість темпо-ритмічної та динамічної виразності в її застосуванні до різних жанрів кантиленної музики, застосування педалі як засобу у розкритті інтонаційно-ритмічного, гармонічного та синтаксичного складу тканини. Розглянуті методи та прийоми роботи над кантиленними п'єсами не вичерпують усієї художньо-звукової різноманітності фортепіанного виконавства. Функціонуючи та розвиваючись у колі цілісної системи художньої культури, воно закономірно оновлюється новими тенденціями та вимогами сьогодення. Але такий підхід до прочитання змісту твору, його інтерпретації стають підґрунтям для музично-естетичного досвіду майбутнього вчителя музики, який стимулює й активно впливає на становлення й розвиток духовного світу підростаючого покоління.

Література

1. *Мазель Л.* О мелодике Шопена / О мелодии. – М, 1952.
2. *Милич Б.Е.* Воспитание ученика-пианиста в 5-7 классах ДМШ. – К.: Муз.Україна, 1982.
3. *Организация самостоятельной работы над художественной интерпретацией музыкальных произведений:* Методические рекомендации для студентов-заочников музыкально-педагогических факультетов / Сост. Г.Падалка. – К.: РУМК Минобр. УССР, 1991.

НОВІ ПЕДАГОГІЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ У ДІАГНОСТИЦІ СТАНУ СФОРМОВАНОСТІ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ СТУДЕНТІВ-ВОКАЛІСТІВ

Создание методических основ для успешного формирования художественно-образного мышления будущих певцов приобретает особое значение в контексте современных научно-теоретических требований, направленных на совершенствование педагогического и исполнительского мастерства в области вокального искусства. Этому, в частности, призваны способствовать новые педагогические технологии, применяемые для диагностики состояния сформированности художественно-образного мышления студентов-вокалистов. Данное исследование является частью разработанной методической концепции констатирующего эксперимента.

Ключевые слова: вокально-педагогическая диагностика, педагогические технологии, студенты-вокалисты, художественно-образное мышление.

Дослідники різних аспектів вокально-педагогічного процесу (теоретики й науковці, методисти й педагоги-практики) сходяться в твердженнях, що кожному більш-менш відомому співакові властивий художньо-образний склад мислення. Саме цей вид музичного мислення дозволяє органічно й різнобічно відтворювати дивосвіт вокального мистецтва. Його виробленню покликані сприяти спеціальні вокально-педагогічні технології, серед яких – традиційні та новітні методи, правила й принципи організації навчального процесу. У сучасній музичній педагогіці накопичено істотний матеріал, пов'язаний з проблемами художньо-образного мислення. Однак практично не здійснюється цілеспрямована методична робота над діагностикою рівня його сформованості у майбутніх співаків. Нерозробленість означеного аспекту проблеми спонукала до здійснення даного дослідження.

Його головним завданням стало обґрунтування методу діагностики стану сформованості художньо-образного мислення у студентів-вокалістів як одного з провідних у системі музичного навчання. Хоча у вирішенні цього завдання ми орієнтуємось на відому працю К. Інгенкампа „Педагогічна діагностика”, наш підхід буде самостійним, оскільки тут ітиметься про пріоритет і новизну цього методу в масиві традиційних педагогічних технологій, задіяних саме при підготовці вокалістів у ланці вищої музичної освіти [4]. Визначення ж самого явища педагогічних технологій подається як систематичний метод планування, реалізації та оцінювання всього процесу навчання та засвоєння знань шляхом обліку людських і технічних ресурсів, а також їх взаємодії для досягнення більш ефективної форми освіти [3, с. 34].

Особливості викладання фахових (індивідуальних та лекційних) навчальних дисциплін студентам-вокалістам у суспільстві розвинених технологій пов'язані з досяжністю практично будь-якого ілюстративного матеріалу. Вони переконливо засвідчують, що „технологізація навчання означала відмову від довільності, невизначеності у побудові та реалізації педагогічного процесу і перехід до строго наукової вмотивованості кожного його елемента, етапу, максимальної націленості на ефективний результат” [3, с. 30]. Справді, метод показу голосом педагога під час індивідуальних занять втрачає свої позиції, поступаючись перед технологічним наступом еталонних вокально-виконавських взірців через сучасні носії. На сучасному етапі розвитку інформаційного суспільства у студентів-вокалістів з'явилося багато можливостей для самоосвіти: цьому особливо сприяють інтернет-ресурси, завдяки яким можна не тільки послухати нових виконавців, а навіть випробувати на собі ті чи інші експрес-методики широко рекламованої самопідготовки (хоча самовчителів співу не існує). Такі й подібні до них самоосвітні методики неодмінно потребують педагогічної корекції і не можуть бути основними у навчанні студентів-вокалістів. Тоді й виявляється необхідним застосування методу вокально-педагогічної