

peculiarities of conducting lessons on the basic musical instrument, analyzes their thoughts as for the necessity of music interpretation. Establishing their institutions the pedagogues followed one goal – to improve music-performing level of their pupils, to develop musical culture of disciples. But different means were used to reach these goals. F.Liszt tried to rise performing mastery of graduates with academic education, while M.Lysenko began to teach children since junior age.

Key Words: pedagogical activity, performing skills, school of F.Liszt, school of M.Lysenko.

УДК 371.134:781.62.071.4(045)

Морозова О.О.

*кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри теорії та методики музичного мистецтва
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
(м.Хмельницький)*

Теоретичні засади формування первинних музично-ритмічних умінь у майбутніх учителів музики

У статті розглянуто теоретичні засади формування музично-ритмічних умінь. Акцентується увага на розвитку ритмічних здібностей, які відіграють важливу роль у процесі формування музично-ритмічної здатності майбутніх учителів музики. Розглядаються методичні аспекти розвитку ритмічного чуття фахівців на заняттях з основного музичного інструменту, його емоційну та моторну природу, відчуття стилю та необхідність засвоєння акцентів, відчуття співвідношення тривалостей. Доводиться, що виконання музичних творів активно виховує, різнобічно “тренує” музично-ритмічне відчуття, створює природне, винятково сприятливе середовище для його розвитку й кристалізації. У процесі навчання гри на інструменті створюються умови, що всебічно сприяють формуванню й розвитку первинних музично-ритмічних умінь в складі їх основних структурних елементів: темпу, акценту, співвідношення тривалостей.

Ключові слова: музичні здібності, музично-ритмічні уміння, почуття ритму, майбутні вчителі музики.

Постановка проблеми у загальному вигляді... Фахова підготовка майбутніх учителів музики на музично-педагогічних і мистецьких факультетах вищих навчальних закладів повинна здійснюватись з урахуванням сучасних вимог до організації навчальної та позакласної діяльності учнів. Її структура та зміст мають відповідати багатоаспектній роботі шкільного вчителя, який повинен майстерно виконувати роль викладача й вихователя, виконавця й диригента. Формування професійних якостей майбутніх учителів музики передбачає удосконалення музично-ритмічних умінь – саме в них виявляються необхідні музично-теоретичні, виконавські та диригентські якості. Ритм – один із основних елементів музики, що обумовлює ту чи іншу закономірність у розподілі звуків у часі. Відчуття музичного ритму – це комплексна здібність, що містить сприйняття, розуміння, виконання ритмічної складової музичних образів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв’язання цієї проблеми... У науково-методичній літературі до питання почуття ритму зверталися такі найвідоміші музикознавці як Л.Баренбойм, О.Гольденвейзер, Й.Гофман, Д.Кабалевський, О.Костюк, В.Медушевський, Є.Назайкінський, Г.Нейгауз, Л.Ніколаєв, М.Фейгін, Г.Ципін, та сучасні науковці: А.Корженевський, В.Кузенкова, О.Прищепа та інші.

Формулювання цілей статті... Метою статті є висвітлення основних засад формування первинних музично-ритмічних умінь у студентів музично-педагогічних факультетів у процесі навчання гри на фортепіано.

Виклад основного матеріалу... Основні жанри музики: пісня, танець і марш є не тільки найбільш простими й доступними видами музики для тих, хто навчається, але також являють собою фундамент усього музичного мистецтва. Із цих форм утворились опера, балет, ораторія, симфонія, жанри камерної музики.

“Пісенність”, “танцювальність”, “маршевість” у музиці – основа, що веде до вершин світового музичного мистецтва. На наш погляд, вивчення цих форм музики повинно складати й основу ритмічного виховання.

Художній образ музичного твору передається цілим комплексом засобів виразності: звуковисотністю, ритмічною організацією, ладовими співвідношеннями, тембрами тощо. Слухаючи музику, студент сприймає ці засоби завдяки відповідним здібностям (звуковисотному, ритмічному слухам, ладовому почуттю тощо). Залежно від конкретного виду музичної діяльності ті чи інші здібності стають більш важливими. Наприклад, для сприйняття інструментальної музики величезне значення має тембровий слух, а при виконанні пісні ця здатність стає доречною.

Музично-ритмічні уміння у майбутніх учителів музики кристалізуються не тільки на заняттях з фортепіано, але й в інших видах професійної діяльності. У той же час треба взяти до уваги той незаперечний факт, що фортепіано – це єдиний музичний інструмент, гри на якому навчалися й навчаються всі професійні й непрофесійні музиканти (вокаліст, диригент, скрипаль, баяніст і т.д.) і, крім цього, студенти-інструменталісти надають перевагу практиці в школі гри саме на фортепіано.

Відомий радянський психолог Б.Теплов, вивчаючи моторну природу відчуття ритму, зазначав, що рухи не утворюють музично-ритмічного переживання, хоча і є органічним компонентом, необхідною умовою його виникнення. Це зумовлено тим, що ритм у музиці є носієм певного емоційного змісту. Отже, відчуття ритму має не тільки моторну, але й емоційну природу. Воно характеризується науковцем як “здатність активно

переживати музику й внаслідок цього тонко відчувати емоційну виразність тимчасового перебігу музичного твору” [8].

Формування відчуття ритму у студентів є одним із найважливіших завдань музичної педагогіки й у той же час – одним із найскладніших. Маючи на увазі реальні складнощі, з якими пов’язане музично-ритмічне виховання, деякі авторитетні фахівці схильні часом скептично оцінювати самі перспективи, потенційні можливості цього виховання. Вельми категорично, наприклад, висловлювався з цього приводу А.Гольденвейзер: “У моїй практиці траплялися випадки, коли учні з дуже слабким ритмом розвивалися й робилися ритмічно повноцінними, але все-таки я повинен сказати, що це досягалося величезною працею. На цьому шляху педагога та їх учні частіше отримують розчарування” [1].

У чому суть і походження цих складнощів? Насамперед у тому, що в комплексному подразнику, яким є звук, тривалість є компонентом більш слабким (невизначеним), порівняно з висотою – компонентом більш сильним (певним). Висота звуку, у принципі завжди може бути досить чітко зафіксованою, чим і визначається точне місце розташування того чи іншого звуку на нотному стані. Що ж стосується тривалості звуку, його “життя в часі”, то це піддається лише більш-менш відносній, навіть умовній, фіксації. Ми нічим не можемо виміряти тривалість звуків, крім свого безпосереднього ритмічного відчуття.

Отже, чи можливий розвиток відчуття музичного ритму? З урахуванням об’єктивних складнощів ритмовиховання в музиці відповідь на це запитання буде стверджувальною. Суть у тому, що здібностей, які не розвиваються, у природі не існує й існувати не може. Саме поняття здібності є “динамічним” [2]. “Ніщо у сфері вищої нервової діяльності не залишається нерухомим, непіддатливим, а все завжди може бути досягнуто, змінюватися на краще, аби тільки були створені відповідні умови” [4].

Таким чином, відчуття музичного ритму можна розвинути. Інше питання, – до якого ступеня його можливо виховати, які в цьому випадку межі ефективності, практичної дієвості відповідного педагогічного втручання. І якщо виходити з того, що втручання педагога, у принципі, може виявитися доволі ефективним, якими є його найбільш доцільні види, форми та напрямки?

Музично-ритмічне відчуття, будучи здатністю, що формується, у цілому підпадає під відповідний педагогічний вплив, піддається йому. Причому власне виконання музики у навчальній діяльності особливо сприяє музично-ритмічному вихованню, створює ті оптимальні умови, у яких виховання такого роду відбувається або може відбуватися найбільш плідно й успішно.

На чому ж базується це твердження, які його обґрунтування? Щоб відповісти на поставлене запитання, розглянемо дві основні особливості музичного ритму й відповідно – музично-ритмічного відчуття.

Як відомо, функції музичного ритму не вичерпуються моментами, пов’язаними з виміром й організацією тривалостей у часі; функції ці є незмірно більш суттєвими. Будучи одним з “першоелементів” музики, виразним засобом, ритм майже завжди відбиває емоційний зміст музики, її образно-поетичну сутність. Найтісніше ритм у музиці пов’язаний із передачею різних експресивних станів людини, із утіленням у ній складних виявів її внутрішньої життєдіяльності.

Потрібно зазначити, що аналогічні емоційно-виразні потенційні можливості ритму виявляються і в інших мистецтвах. Так, указуючи на прямий зв’язок ритму з почуттям, К.Станіславський стверджував у своїх наставленнях молодим акторам: “У кожної людської пристрасті, стану, переживання свій темпоритм” [7].

Як відомо, студент осягає, усвідомлює зміст музики в різних видах музичної діяльності, починаючи з її слухання. Але особливо інтенсивно, заглиблено він проникає до змісту музичної мови (звісно ж, і до її ритмічної сторони) у процесі власного виконання, що стимулює найбільш активні, загострені форми музичного переживання. Саме у процесі виконавської діяльності перед музикантом розкриваються ті нюанси творчої думки композитора, які в іншій ситуації могли б залишитися й нерозкритими. Отже, художньо-змістове виконання музики створює природні передумови для виховання й розвитку музично-ритмічного відчуття, що розуміють як здатність активно переживати (відбивати в русі) музику й внаслідок цього тонко відчувати емоційну виразність тимчасового перебігу музичного руху.

Крім цього, відчуття музичного ритму є рухово-моторним у своїй основі. Спеціальними дослідженнями доведено, що ритмічне переживання музики завжди супроводжується тими чи іншими руховими реакціями, які виявляються у вигляді різних мускульних іннервацій, типу підсвідомого, ніби “машинального” відтворення ритму ногою, легких рухів пальців, що акомпанують, гортані тощо. Іншими словами, музично-ритмічне переживання людини так чи інакше опосередковується її м’язовими відчуттями. Цю позицію повністю поділяє й такий авторитетний теоретик і практик у питаннях ритму як Е.Жак-Далькроз: “Без тілесних відчуттів ритму не може бути сприйнятий ритм музичний. В утворенні й розвитку відчуття ритму бере участь все наше тіло” [3].

Тільки добре “налагоджена”, надійна й міцна музично-виконавська моторика (техніка гри на інструменті) може слугувати належною опорою для розвитку відчуття ритму. І навпаки, недотепні фізичні дії при грі здатні часом деформувати, розбудувати музично-ритмічне переживання, розхитати весь темпоритмічний фундамент, на якому стоїть студент-музикант. Серед можливих рухово-моторних опор при вихованні й розвитку відчуття музичного ритму виконавська моторика є єдиною у своєму роді – найбільш чуйною та тонкою.

Отже, власне виконання музики, з одного боку, яскраво висвітлюючи емоційний зміст ритму, з іншого надаючи необхідну в цьому випадку рухово-моторну опору, прокладає найкоротші шляхи в напрямку розвитку й удосконалення музично-ритмічного відчуття.

Значну роль у музично-ритмічному вихованні відіграє вироблення у студентів відчуття ритмічного стилю музики, розуміння специфічних рис і особливостей цього стилю. Для кожної епохи, історичного періоду характерним є певний музичний ритм; будь-яка сильна композиторська індивідуальність є своєрідною й неповторною, зокрема, і в тому, що стосується організації звукових концепцій у часі – тобто метроритму. Тобто, кожен стиль характеризується своїми особливостями ритміки, зумовленими змістом музики й залежними від характеру відтворених вольових процесів, а також від ролі, яку вони відіграють у складному комплексі відображуваних психічних явищ.

Будь-який студент-музикант під час навчання гри на роялі так чи інакше “проходить” крізь епоху віденського класицизму, асимілюючи у своїй слуховій свідомості такі її якості, як чіткість та енергійність метроритмічної пульсації, динамізм рухово-моторних процесів, незмінну симетричність тимчасових структур. Виконуючи музику романтиків, студент проникає до інших світів ритмовиразності, відкриваючи для себе пластичну розпівність ритмічних візерунків Ф.Шуберта і Ф.Мендельсона, добірність й одночасно емоційну наповненість шопенівської та листівської ритміки, складну синкопованість, “конфліктність” метроритму Р.Шумана. Переходячи до творів для рояля К.Дебюссі та М.Равеля, майбутній вчитель музики на власному виконавському досвіді переконається в найбагатших живописно-колеристичних, “образотворчих” ресурсах метроритму. Нарешті, С.Барбер, Б.Барток, С.Прокоф’єв, І.Стравінський, П.Хіндеміт, Д.Шостакович, Р.Щедрін своїми фортепіанними опусами залучать його до нових і новітніх віань у ритмотворчості. Тобто, можливості фортепіанної педагогіки й виконавства в частині стильового ритмічного виховання є дійсно унікальними за своєю широтою й універсалізмом.

Музично-ритмічне виховання значною мірою зводиться до засвоєння й слухової переробки студентом конкретних типів і різновидів метроритмічних малюнків, фігур, комбінацій. Ось чому виявляється, що дізнавання й подальше закріплення у слуховому досвіді студента можливо більшої й різноманітної за складом суми метроритмічного матеріалу є суттєвим моментом у формуванні й подальшому розвитку музично-ритмічного відчуття.

Що ж стосується власне засвоєння, “слухової асиміляції” студентом ритмічних малюнків то тут принципово важливим є факт, що “дотик” метроритмічної тканини твору виникає безпосередньо в процесі його розучування. Кількаразове сприйняття й відтворення музики, її ритмічного орнаменту, витканого в переважній більшості випадків з безлічі різнохарактерних візерунків і фігур, призводить до того, що останні, як показує досвід, дуже добре закарбовуються у свідомості. В процесі поглиблення роботи над музичним твором у студента-виконавця складаються усе більш яскраві й стійкі уявлення про малюнки, метроритмічні фігури, комбінації твору, що в підсумку й означає зміцнення однієї із суттєвих характеристик музично-ритмічного відчуття.

Виявивши ті специфічні переваги, які дає виховання ритмічного відчуття з’ясуємо, у чому ж воно конкретно виражається (його основні напрямки, форми), як найчастіше відбувається й еволюціонує, які мине щаблі й віхи. На початку музично-ритмічного виховання вирішують завдання, пов’язані з розвитком елементарного, первинного відчуття ритму.

Сприйняття й відтворення темпу, акценту й тимчасових співвідношень тривалостей, спаяних діалектичною єдністю, поєднуються, у первинні музично-ритмічні уміння. Розвиток і удосконалення будь-якої здібності людини є можливим за умови опори на відповідні вміння й навички. Поза вміннями й навичками, що виявляються в тій чи іншій діяльності людини, здатність існувати (функціонувати) не може. Діяльність є джерелом і чинником формування й розвитку умінь.

Усвідомивши структуру первинних музично-ритмічних умінь, можна розглянути ті види й способи виконавської діяльності, які безпосередньо стимулюють становлення й розвиток зазначеної властивості, ті специфічні фортепіанні вміння й навички, які створюють необхідний фундамент для цього розвитку.

Вже перші кроки виконавця в навчанні супроводжує вироблення низки ігрових прийомів і навичок, які, безпосередньо співвідносячись із процесом розвитку відчуття ритму, виступають у якості його конкретної, відчутної опори. Найважливішою із цих навичок повинна бути названа та, що пов’язана зі сприйняттям і відтворенням рівномірної послідовності однакових тривалостей.

Утворення й зміцнення цієї навички, фундаментальної в ритмічному вихованні взагалі, відбувається на матеріалі вже тих найпростіших номерів музичної абетки, з яких починає свій шлях у навчанні будь-який молодий музикант. Власне кажучи, жоден з видів ігрової діяльності – від ритмічно організованого зіставлення двох суміжних звуків – не зможе тут бути застосованим, якщо студент-музикант-початківець виявиться нездатним внутрішньо відчутти й відтворити рівномірність чергування однакових часових долей. Ось чому ця властивість є предметом особливої турботи кваліфікованої музичної педагогіки. “Неухильно витримувати метричну точність при грі різних вправ”, – вимагає ця педагогіка від початківця, погоджуючись в разі необхідності на те, щоб зробити “почуття мірності пульсації “домінантним” у роботі” [5]; “...грати в ритмічному відношенні точно, не допускаючи в цій сфері ніяких послаблень, оскільки будь-які вправи “поза ритмом” варто визнати недоцільними” [1].

Виконання будь-яких музичних творів, і навіть різного роду технічних вправ супроводжується, як правило, більш-менш виразним, “вагомим” акцентуванням при грі. З акцентом як обов’язковим атрибутом “виконавської мови” студент-виконавець стикається вже на перших заняттях. Насичена в більшості випадків різнохарактерним й доволі рельєфним акцентуванням гра чинить постійний та інтенсивний вплив на відповідний бік музично-ритмічного комплексу.

Ще одним важливим компонентом первинних музично-ритмічних умінь є відчуття співвідношення тривалостей. Як і у будь-якій іншій виконавській спеціальності, відчуття співвідношення тривалостей формується, а потім залучається до інтенсивного тренування з перших занять студента-виконавця. Орієнтація в ритмічних структурах, порівняння й розрізнення різних за часовою “вартістю” тривалостей звуків – уміння фундаментальне, органічно властиве будь-якій музично-виконавській діяльності; ніяких обхідних шляхів у відношенні його не існує. Розбір і грамотне відтворення найпростішого музичного матеріалу – якої-небудь елементарної інтонації, вже припускає певну сформованість цього уміння.

Висновки... Таким чином, виконання музичних творів активно виховує, різнобічно “тренує” музично-ритмічне відчуття, створює природне, винятково сприятливе середовище для його розвитку й кристалізації. У процесі навчання гри на інструменті створюються умови, що всебічно сприяють формуванню й розвитку первинних музично-ритмічних умінь в складі їх основних структурних елементів: темпу, акценту, співвідношення тривалостей.

Список використаних джерел та літератури:

1. Воробкевич Т.П. Методика викладання гри на фортепіано / Т.П.Воробкевич. – Львів: ЛДМА, 2001. – 244 с.
2. Костюк О.Г. Сприйняття музики і художня культура слухача / О.Г.Костюк. – К.: Наукова думка, 2005. – 315 с.
3. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста / Б.Милич. – К.: Музична Україна, 1979. – 87 с.
4. Музичне сприйняття як предмет комплексного дослідження / [під ред. А.Г.Костюка]. – К.: Музична Україна, 2001. – 412 с.
5. Музичний твір: сутність, аспекти аналізу [під ред. І.А.Котляревського, Д.Г. Терентьєва]. – К.: Музична Україна, 2003. – 265 с.
6. Остроменський В. Сприйняття музики як педагогічна проблема / В.Остроменський. – К.: Музична Україна, 2004. – 264 с.
7. Станиславский К.С. Работа актёра над собой / К.С.Станиславский. – М.: Искусство, 1985. – 478 с.
8. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей / Б.М.Теплов. – М.: Музгиз, 1961. – 336 с.

Аннотация Морозова О.О.

Теоретические основы формирования первичных музыкально-ритмических умений у будущих учителей музыки

В статье рассмотрены теоретические основы формирования музыкально-ритмических умений. Акцентируется внимание на развитии ритмических способностей, которые играют важную роль в процессе формирования музыкально-ритмических умений будущих учителей музыки. Рассматриваются методические аспекты развития ритмического чувства специалистов на занятиях по основному музыкальному инструменту, его эмоциональную и двигательную природу, ощущение стиля и необходимость освоения акцентов, ощущения соотношения длительностей. Доказывается, что исполнение музыкальных произведений активно воспитывает, разносторонне «тренирует» музыкально-ритмическое чувство, создает природную, исключительно благоприятную среду развития и кристаллизации. В процессе обучения игре на инструменте создаются условия которые всесторонне влияют на формирование и развитие первичных музыкально-ритмических умений в составе их основных структурных элементов: темпа, акцента, соотношения длительностей.

Ключевые слова: музыкальные способности, музыкально-ритмические умения, чувство ритма, будущие учителя музыки.

Summary Morozova O.O.

Theoretical Basis of Formation of Primary Musical-Rhythmical Skills of the Future Music Teachers

Theoretical bases of formation of musical-rhythmical skills are studied in the article. Special attention is given to development of rhythmical skills, which play a very important role in the process of musical-rhythmical skills formation of the future music teachers. Methodic aspects of development of sense of rhythm of the specialists at the lessons on the basic musical instrument, its emotional and motional nature, sense of style and necessity of accents mastering, sense of duration correlation. It is proved that performing of music works actively educates, variously “trains” musical-rhythmical sense, creates natural, exceptionally favourable environment for development and crystallization. In the process of teaching of playing the musical instrument, the conditions which variously influence the forming and development of primary musical-rhythmical skills including their basic structural components: tempo, accent, duration correlation have been created.

Key Words: music abilities, musical-rhythmical skills, sense of rhythm, future music teachers.