

Для каждого из перечисленных этапов существует особый комплекс смысловых, технических и методических задач, которые могут быть объединены в целостной репетиционной программе тренировочных упражнений.

Таким образом, подготовка бакалавров художественного образования по дисциплине «Практикум по вокально-хоровой музыке» включают в себя поэтапную работу над произведением, специфические методы, эффективные специальные упражнения. Они имеют своей целью развитие речевого аппарата, активизируя речевую и музыкальную интонацию. В ходе интонационно-речевого развития можно распределить студентов на подгруппы по степени вокального развития, а так же создать для каждого из них индивидуальные интонационно-речевые карты для диагностики сформированности интонации и речи каждого студента.

Описанные нами этапы и методы позволяют с наибольшей полнотой и эффективностью проводить интенсивную хоровую репетицию, создавать благоприятную атмосферу для овладения будущими бакалаврами сложной музыки.

Предложенные и апробированные нами этапы работы позволяют достигать получение качественного устойчивого позитивного результата расширять пути по созданию новых педагогических условий для интонационно-речевой подготовки бакалавров художественного образования.

Литература

1. Асафьев Б.В. Речевая интонация. М.-Л., «Музыка», 1965, с.134-135.
2. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977.
3. Морозов В.П. Разборчивость вокальной речи как функция высоты основного тона голоса. Акустический журнал АН СССР. Т. 9, в. 3, 1964.
4. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. М., Композитор, 1993.
5. Фант. Г. Акустическая теория речеобразования. М., «Наука» 1964. 284 с.

В. Н. Ананьина

Дидактические проблемы подбора репертуара в классе фортепиано

V. N. Anan'ina

Didactic Problems while Choosing the Repertoire at the Lessons of Music

Сутью данной работы является исследование «дидактико-технологического аспекта подбора репертуара», направленного, в одинаковой мере, как на формирование художественно-интеллектуального уровня подготовки учащегося-музыканта, так и на развитие его исполнительской техники в процессе обучения игре на инструменте. Прежде, чем определить место дидактико-технологического аспекта подбора репертуара в содержании уроков по фортепиано, целесообразно уточнить его статус в учебном процессе, рассматриваемом как педагогически организованная учебно-познавательная деятельность учащегося-музыканта.

Поскольку учебный музыкальный материал является главным носителем содержания учебного познания, он должен обладать высокой степенью ёмкости, многогранности, а также объёмностью и многообразием.

Преобладающие в педагогической практике музыкантов «эмпиризм и консерватизм в области репертуарной политики» [10], отсутствие научно разработанных рекомендаций по отбору учебного музыкального материала, требуют чёткого определения понятия «дидактико-технологического» аспекта подбора репертуара на теоретическом уровне. Для чего необходимо обратиться к педагогической теории и практике.

В исследованиях в этой области мы находим следующие критерии и принципы отбора музыкального материала:

1) критерии художественности и увлекательности, педагогической целесообразности, учёта воспитательных задач [3, с. 16];

2) принцип планирования самостоятельной деятельности, перекликающийся с принципом творческой самостоятельности в концепции развивающего обучения в фортепианной педагогике [10];

3) принципы высокой художественной значимости, учёта индивидуальных качеств учащихся (способностей, знаний, технической подготовки и т.п.), профессиональной направленности [8, с. 32-33].

В целом, разработанные названными авторами системы критериев и принципов отбора музыкального материала затрагивают разные аспекты исполнительского обучения. Нам необходимо рассмотреть те, которые наиболее созвучны исходным основаниям настоящего исследования.

В связи с чем, остановимся на принципе учёта индивидуальных качеств учащихся (способностей, знаний, технической подготовки и т.п.) и рассмотрим его с точки зрения развития исполнительской техники учащегося-музыканта.

Важнейшим фактором в выборе репертуара, а также в выборе оптимальных путей технического развития является индивидуальность учащегося.

Выбору репертуара предшествует анализ возможностей учащегося. Важным фактором, влияющим на оптимальное техническое развитие учащегося, является педагогическая диагностика, позволяющая определить, какие виды техники развиты у учащегося в той или иной степени.

Педагогический анализ является одним из главных отправных моментов в подборе репертуара, способствующего оптимальному техническому совершенствованию учащегося.

В этой связи мы находим два главных аспекта подбора репертуара, связанные с педагогической диагностикой. Первый — установление индивидуальных технических возможностей учащегося в начале занятий с педагогом. Здесь можно определить следующие моменты:

- а) обладает ли учащийся какими-либо природными техническими задатками;
- б) насколько легко он поддается научению тем или иным техническим приёмам;
- в) какими техническими навыками он обладает, и какие виды техники развиты у него в меньшей степени (или совсем не развиты).

Второй аспект — педагогические наблюдения за техническим развитием учащегося, изучение его индивидуальности под этим углом зрения — период длительных занятий.

Значение для музыкальной педагогики таких принципов развивающего обучения, как обучение на высоком уровне трудности, быстрый темп изучения материала, отмечал в своей работе Л. А. Баренбойм [1, с. 251, 254].

Роль теоретических знаний в воссоздающем воображении музыканта.

Знания о тональной организации музыкальных явлений, о ладовых тяготениях, гармонии и т.д. делают музыкально-слуховые представления нотации полнее, эмоционально более яркими, содержательными, способствуют более детальному воссозданию авторского замысла.

Г. М. Цыпин [10] в концепции развивающего обучения, в роли теоретических знаний и осознании процесса учения, «во главу угла» ставит развитие музыкального мышления учащегося. Он пишет: «Если же говорить о прогрессе этого мышления, его развитии, то оно связано с постепенным усложнением звуковых явлений, отображаемых и перерабатываемых сознанием человека. От образов элементарных к более углубленным и содержательным, от фрагментарных и разрозненных к более масштабным и обобщенным — такова здесь логика эволюции, общая направленность последней». Далее, касаясь исполнительства, Г. М. Цыпин характеризует его, «как специфический род музыкальной деятельности», который «мобилизует практически все формы музыкально-мыслительных действий — от низших и до высших, затрагивает весь «онтогенез» этих форм, отражает последние во всей их иерархической совокупности, полноте и многообразии» [10, с. 266, 274].

Рассмотрев дидактические принципы обучения, с точки зрения развития музыкального мышления учащегося, на концептуальном уровне, изложенном в диссертационном исследова-

нии Г. М. Цыпина, мы обнаруживаем некоторое сходство между аспектами развития музыкального мышления и исполнительской техники учащегося-музыканта. Например, цитирую: «прогресс музыкального мышления, его развитие связано с постепенным усложнением звуковых явлений, отображаемых и перерабатываемых сознанием человека, а эффективность развития исполнительской техники учащегося-музыканта, напрямую, связана с освоением музыкального материала, подобранного на принципе постепенного усложнения фактурных формул».

А это значит, развивая исполнительскую технику учащегося на музыкальном материале, подобранном на принципе постепенного усложнения фактурных формул, тем самым, создаются условия для параллельного развития его музыкального мышления.

Для подтверждения выдвинутой гипотезы, обратимся к фактурным особенностям педагогического репертуара.

Мелодия, гармония, лад, ритм — всегда выражены в определённых фактурных формулах музыкальной лексики (в мотивах, аккордах, фигурациях, голосах, пластах и т.п.). В фактурных формулах исполнитель видит чередование известных игровых движений: скачки, тремоло, лавины аккордов и октав, пассажные линии пробуждают в его сознании не только слуховые, но и пластические представления.

С. И. Савшинский [6] пишет об этом следующее: ... «записанное на нотных строчках читается исполнителем ... как последовательное определение конкретных игровых моментов, ассоциируется с «топографическим» рисунком, расположением музыки на клавиатуре и звуковысотном пространстве: движением вверх-вниз, плавным или скачкообразным; быстрым чередованием многих звуков или медлительной их последовательностью; движением линейным или многозвучным; исполнением одноручным или двуручным и т.д.» [6, с. 40].

Говоря о разнообразии взглядов на фактуру, мы усматриваем в ней, прежде всего, собрание определённых формул изложения — пассажных, аккордовых, фигурационных, октавных и т.п.

Уточнив таким образом «механизм» подбора произведений с точки зрения фактурных особенностей музыкального материала, можно с полной уверенностью сказать, что понятие «дидактико-технологический аспект подбора репертуара» включает в себя «универсальность» подобранного музыкального материала, в котором техническое развитие учащегося-музыканта на художественном материале, заложенное в фактурных формулах произведений, сочетается с развитием его профессионального или, если хотите, музыкального мышления.

Обучение представляет собой процесс целенаправленного взаимодействия педагога и ученика, в ходе которого ученик усваивает необходимые знания, умения и навыки. Этот процесс осуществляется через двигательно-техническую работу. Существо двигательно-технической работы составляют два больших этапа: первый нацелен на решение технологических, второй — на решение художественно-содержательных задач.

Однако, наличие в двигательно-техническом обучении специфической задачи, связанной с идеомоторными представлениями в развитии исполнительской техники учащегося-музыканта на фактурных формулах произведений, придает этому обучению относительную самостоятельность.

Это положение послужило основанием для выделения двигательно-технической работы в особый (первый) этап освоения музыкального произведения. Этот этап посвящен тщательному разучиванию и решению двигательно-технических задач, что можно считать содержанием двигательно-технической работы. Структура этой работы может быть определена как совокупность технологических и художественно-содержательных задач. Количество и качество этих задач определяется степенью сложности фактурных формул изучаемого музыкального произведения.

Развитие исполнительской техники учащегося-музыканта на специально подобранном музыкальном материале, с использованием дидактико-технологического аспекта подбора репертуара, достижимо в двух случаях. Если учитываются особенности восприятия, усвоения информации об игровых действиях, связанных с идеомоторными представлениями, и если стимулируется поиск учащегося технических решений, в процессе идеомоторной подготовки.

В продолжение сказанному, необходимо отметить положение о познавательных возможностях моторики, где «физическое действие даёт импульс работы психики и сознания». Используя идею С. И. Савшинского о «слышащей руке» [7, с. 125], автор предлагает концепцию «свободного поиска» ученика за инструментом. Он пишет: «К искомому результату музыкант приближается не только посредством работы мышления, чувства, воображения, но и с помощью активной поисковой деятельности, опираясь на физические (игровые) действия» («слуходвигательный синтез») [7, с. 20, 37, 59].

Согласно С. И. Савшинскому, «рука пианиста довоспитывается его слухом: предчувствуя форму, силу и качество действия «на слух», рука становится «слышащей» [7, с. 81, 125]. Таким образом, «свободный поиск», в основе которого лежит принцип «слышащей руки», тесно связан с механизмами предчувствия.

В процессе «свободного поиска» нужного звучания учащийся неизбежно пользуется ранее наработанным фондом двигательных-технических навыков, умений, представлений. Это означает, что из имеющего двигательного-технического фонда (навыков, выразительных приёмов, умений, представлений) должны быть выбраны такие, «выразительные приёмы», с помощью которых оказалось бы возможным объективировать исполнительские намерения.

Для чего, рассмотрим содержание и структурные особенности модели игрового процесса, предложенные С. В. Клещевым [4], О. Ф. Щульпяковым [12], К. А. Цатуряном [9], П. Н. Евтихиевым [2].

У С. В. Клещёва: «нотный знак — представление звучания — представление движения — его осуществление».

У О. Ф. Щульпякова: «вижу — слышу — ищу нужные движения — играю».

У К. А. Цатуряна: «вижу — слышу — переживаю — ищу — играю».

У П. Н. Евтихиева: «вижу — представляю звучание — слышу — представляю движение — ищу нужное движение — играю».

В этом процессе, особо актуальным для учащегося-музыканта является «алфавит» [5] инструментальных движений, куда входят типовые игровые формулы: аккордовый склад мелодии, конфигурации аккордов, арпеджио, тремоло, трели, октавы и т.п. Овладение алфавитом игровых формул связано с освоением соответствующих двигательных навыков и изучением клавиатуры музыкального инструмента. Известно, что исполнение музыкального произведения на основе точных идеомоторных представлений, используемых в освоении фактурного материала, создают условия правильного овладения алфавитом игровых формул. Недостаточное владение идеомоторными представлениями выражается в таких фактах как «зажатие», мышечное напряжение, нерациональная форма движений, препятствующих достижению таких технических качеств как скорость, временная и пространственная точность, выносливость, качество звука и т.д. Таким образом, работа над музыкальным произведением подменяется двигательной-технической работой, в ходе которой учащийся в основном решает двигательные-технические проблемы на фактурном материале изучаемого музыкального произведения, связанные с освоением клавиатуры инструмента.

Отсюда можно заключить: особенности подготовки учащегося-музыканта на специально подобранном музыкальном материале затрудняют процесс осознания учащимся музыкального произведения как художественной целостности.

Поэтому, чтобы выстроить процесс работы ученика в соответствии с логикой педагога, необходимо следующее:

- 1) особо выделить внутри двигательной-технической работы этапы, связанные с идеомоторной подготовкой и «характеристическими» свойствами игровых действий, то есть «развести» эти этапы работы, показав их специфику;
- 2) вооружить учащегося умениями, позволяющими успешно выполнять движения в идеомоторном плане;
- 3) показать ученику возможности способов выявления семантики музыкального произведения, не связанных с идеомоторными представлениями.

Итак, мы охарактеризовали возможность совмещения этих видов работ, при условии, разведения двигательного-технической работы и работы, направленной на вскрытие семантики музыкального произведения.

Таким образом, работа над характеристическими свойствами игрового движения позволяет ученику осуществлять двигательную-техническую работу во всех её аспектах в соответствии с содержанием изучаемого произведения.

На основании рассуждений, представленных в этой статье, приходим к следующим выводам:

1) развитие идеомоторных представлений следует признать одним из важных условий эффективности протекания процесса обучения игре на инструменте;

2) роль идеомоторного образа в работе над произведением чрезвычайно важна. Создание идеомоторного образа игрового движения выступает важным условием для психофизической настройки игрового аппарата учащегося-музыканта, а также мотивирует сознательное осуществление двигательной-технической работы;

3) для успешного протекания процесса обучения игре на инструменте наиболее эффективным является специально подобранный музыкальный материал, с использованием дидактико-технологического аспекта подбора репертуара, который создает условия для организации двигательной-технической работы над произведением, стимулирующей потребности учащегося-музыканта осуществлять её не только в двигательном-техническом аспекте, но также в художественно-содержательной плоскости;

4) организация двигательной-технической работы в процессе обучения игре на инструменте должна основываться на работе с характеристическими свойствами игровых действий, которая даёт возможность учащемуся не отрываться от содержания музыкального произведения и осуществлять двигательную-техническую работу под опосредованным влиянием содержания изучаемого произведения.

Итак, мы рассмотрели теоретико-технологическую основу понятия дидактико-технологического аспекта подбора репертуара в содержании уроков по специальности как учебную музыкально-исполнительскую деятельность учащегося-музыканта.

Литература

1. Баренбойм Л. А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. — Л., 1969.
2. Евтихийев П. Н. Формирование умения визуализировать двигательный образ в процессе исполнения учащимися музыкального произведения. Дисс. ... канд. пед. наук.
3. Кабалевский Д. Б. Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы. — М.: Просвещение, 1982.
4. Клещев С. В. О методе воспитания пианистических движений. — М.: Музыка, 1936, № 9. С. 63-67.
5. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М.: Музыка, 1976. 254 с.
6. Савшинский С. И. Пианист и его работа. — Л.: 1961.
7. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. — М.: Л., 1964.
8. Смирнова И. Л. Значение фортепианного педагогического репертуара в музыкально-эстетическом воспитании учащейся-молодежи. — Свердловск: СГПИ, 1985.
9. Цатурян К. А. Педагогические основы освоения учащимися нового музыкального материала. Дисс. ... канд. пед. наук. — М.: МГПИ, 1984. 179с.
10. Цыпин Г. М. Проблема развивающего обучения в преподавании музыки. Дисс... док-ра пед. наук. — М.: МГПИ, 1977. 361 с.
11. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения: Пособие для учащихся. М.:Интерпракс, 1994. 384с.
12. Щульпяков О. Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя (Проблемы методологии). — Л.: Музыка, 1973 103 с.