

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДЗ «ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені К. Д. УШИНСЬКОГО»

**МУЗИЧНА ТА ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА
В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОГО
РОЗВИТКУ СУСПІЛЬСТВА**

**Матеріали і тези VII Міжнародної конференції
молодих учених та студентів
(04-05 листопада 2021 р.)**

1 том

УДК: 37+78+792.8+008-021.1

Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства. Матеріали і тези VII Міжнародної конференції молодих учених та студентів (Одеса 04-05 листопада 2021 р.). — Т.1. - Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2021. — 102 с.

Рекомендовано до друку вченою радою факультету музичної та хореографічної освіти Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського». Протокол № 3 від 18.10. 2021 р.

Редакційна колегія:

Шип С.В., доктор мистецтвознавства, професор;

Батюк Н.О., кандидат педагогічних наук, доцент

Матеріали і тези друкуються в авторській редакції

©Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського, 2021

правило, акцентуванням. З акцентом, як обов'язковим атрибутом «виконавської мови», молодші школярі «зустрічаються» практично на перших же уроках музичного мистецтва. Якщо уроки «збагачені» цікавими музичними прикладами з різнохарактерним і достатньо рельєфним акцентуванням, тоді на «акцентну» сторону музично-ритмічного комплексу здійснюється постійний та інтенсивний вплив.

Третім компонентом музично-ритмічного почуття є відчуття співвідношення тривалостей (ритмічного малюнка). Орієнтація в ритмічних структурах, порівняння і розрізнення різних за часовою «вартістю» тривалостей звуків – навичка фундаментальна, яка органічно властива будь-якій музично-виконавській діяльності. Формуванню цього компоненту музично-ритмічного почуття, зокрема, сприятиме слухання різних музичних творів за жанрами для ознайомлення з різними ритмічними малюнками як засобами музичної виразності (рівний, спокійний ритм в лагідній пісенній музиці і гострий, пунктирний – в маршових творах тощо).

Отже, музично-ритмічне почуття молодших школярів – це здатність до активного (зокрема, через рухи) переживання музики, відчуття емоційної виразності музичного ритму та точного його відтворення. Структура музично-ритмічного почуття розвивається в молодших школярів в онтогенезі певної послідовності компонентів: почуття метру, темпу, ритмічного малюнка, а ефективність розвитку цієї музичної здібності залежить від: цілеспрямованості та систематичності цього процесу; зацікавленості дітей; різноманітності активної музичної діяльності.

Леонова Н.М.

КЗ «Харківський фаховий вищий коледж мистецтв»

ПИТАННЯ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ НА ПРИКЛАДІ ЗАСТОСУВАННЯ У НАВЧАННІ ЗДОБУВАЧІВ МУЗИЧНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ДИДАКТИЧНО-ОРІЄНТОВНИХ ВПРАВ

Закладена творчим суспільством естетична норма виконання музичних творів напам'ять склала для науковців, фахівців з музичної психології, викладачів музичних мистецьких дисциплін, арт-педагогів та арт-терапевтів великий спектр питань у створенні форм, засобів та методів для вивчення музичного тексту

напам'ять, враховуючи систему перевірки та закріплення у пам'яті творів, що вивчаються.

Г.Еббінгауз, будучи одним з перших дослідників властивостей пам'яті, експериментально вивчив силу так званого «сліду пам'яті», який стає результатом роботи мнемічної системи. У матеріалах досліджень та висновків даного експерименту простежується той факт, що забування залежить від функціонального та емоційного складу людини. У практичному посібнику з психології С.Лейтнер описав систему розподілення повторень - підходу до навчання, що ґрунтується на збільшенні інтервалів між повторенням попередньо вивченого матеріалу, щоб отримати користь від ефекту розподілення. Надані факти з практики загальної психології можуть бути застосованими при вихованні мистецької особистості.

Стосовно аспектів дослідження музичної пам'яті, Б.Теплов не зараховував даний різновид пам'яті до основних музичних здібностей, відносивши запам'ятовування, впізнання музики, відтворення звуковисотності та ритмічного руху до проявів музичного слуху та почуття ритму [12].

В.Петрушин долучав музичну пам'ять до складу музично-пізнавальних процесів [10]. В.Муцмахер рекомендував при вивченні напам'ять використовувати метод групування матеріалу за змістом [6]. К.Левандовська описала структуру музичності, яка змінюється в залежності від вікових особливостей (на матеріалі досліджень дітей від 8 до 14 років). За висновками К.Левандовської значне місце у структурі музичності на всіх вікових рівнях займають мелодична пам'ять та гармонійний слух, коло якого ґрунтуються інші здібності [1, С. 12-76]. Т.Зільберт надає методичні вказівки стосовно засобу вивчення тексту напам'ять без витрати часу на розбір тексту взагалі, пропонуючи працювати з музичними творами або читаючи їх з аркушу (постійно та у великій кількості на протязі всього терміну навчання), або одразу ж вивчаючи їх напам'ять. Т.Зільберт підкреслює, що процес розбору та запам'ятовування тексту повинно займати не більше 10% часу, відведеного на засвоєння твору [11]. І.Петряков аналізує різні прояви сценічного хвилювання виконавців на духових інструментах: втрата контролю над диханням та рухливістю пальців, сухість виконавського (ротового) апарату і, як наслідок цих проявів, художній зміст твору втрачає свою виразність, хвилювання заважає музиканту повноцінно реалізувати свої творчі можливості, в момент виходу на сцену виконавцю не завжди вдається сформувати потрібний психологічний стан, сприяючий творчій роботі [9, С. 83]. Є.Еслей, вивчаючи музичну пам'ять, як одну з професійних якостей хорового диригента підкреслює, що у диригентській діяльності більш виділяються прояви нейрологічного виду пам'яті у порівнянні з

іншими її видами та зауважує, що досліджень впливу пам'яті на діяльність у галузі вокально-хорового виконавства та її розвитку у студентів диригентсько-хорових відділень недостатньо, хоча існують зафіксовані висловлювання з приводу даного питання досвідчених диригентів, викладачів диригування та науковців, які займаються вивченням психології музичної творчості. Він також відмічає, що музична пам'ять диригента задіяна на усіх етапах його професійної діяльності, починаючи від аналізу партитури, складання концертних програм до сценічного виступу [3, С. 171-172].

Як примірник системності, для виховання виконавської майстерності студентів, автором даної статті надаються вправи, які за змістом можна використовувати для розвитку музичної пам'яті та багатьох компонентів комплексу творчих здібностей в цілому.

Вправи-приклад для розвитку музичної пам'яті

1. Використовуючи магнітну (маркерну) дошку, розлінувати та викласти за допомогою магнітів різнокольорові ноти-картки з матеріалу вивчаємих напам'ять творів. В залежності від розміру дошки текст викладається фрагментарно. Ноти-картки за кольором можуть складатися по різним системам, наприклад, за старовинною системою І.Ньютона (С-червоний, D-фіолетовий, E- синій, F-голубий, G-зелений, A- жовтий, H- помаранчевий), або за сучасною системою Ю.Куриловича (С- червоний, D- помаранчевий, E- жовтий, F-зелений, G- голубий, A-синій, H- фіолетовий). Також за проявом творчої ініціативи викладачів та студентів можна скласти власну систему нот-карток за кольоровою палітрою, аналізуючи прояви феномену сенестезії у творчості О.Скрябіна, М.Римського-Корсакова та інших мистецьких особистостей.

2. Для швидкості запам'ятовування нотного тексту можна застосувати метафоричні (проекційні або асоціативні) картки на зразок таблиць німецького дослідника у галузі психіатрії та психотерапії В.Шульте, що відображають зміст методики для корегування та розвитку периферійного зору та зорової пам'яті .

Виконуючи саме цю вправу буде необхідним підготувати такий дидактичний матеріал, як розділений ножицями по періодах (або хаотично) нотний текст. Такі саморобні флеш-картки треба спочатку несистемно між собою змішати, а потім скласти напам'ять у визначеній в тексті музичного твору послідовності.

3. Інструментальні та вокальні виконавці можуть творчо використовувати у практиці вивчення музичних творів напам'ять відомий у галузі психології та неврології мнемонічний метод локусів (від латинської «locus» - місцеположення), який був заснований на розумово-просторових асоціаціях. Для відтворення вправи

з використанням мнемотехніки необхідно зонально розділити навчальну аудиторію на певні локації. Виконавцю треба послідовно переходити від одного локаційного об'єкту до іншого, програваючи або проспівуючи з літературним текстом (сольфеджуючи) у зручному для виконання темпі творів, вивчаємих напам'ять. Дану вправу більш доцільно застосовувати виконавцям-інструменталістам на портативних, легких для перенесення інструментах та вокальним виконавцям. Щодо вивчення фортепіанних творів, то для цієї вправи зручним буде використання електроінструменту, для легкості його переміщення від одного локаційного об'єкту до іншого.

4. Для корегування здатності запам'ятовувати музичний текст, його безпомилкового відтворення та вдосконалення внутрішнього слуху слід намагатися виконати вправу на нотування напам'ять у нотному зошиті вивчаємих творів фрагментарно, з урахуванням «аварійних» епізодів у тексті та більш складної вправи, як нотування напам'ять творів з початку до кінця. Для вивчення вокальних творів можна завести окремий творчий зошит для запису напам'ять літературного тексту та вибіркового ілюстрування (наприклад асоціативні малюнки або аплікація) складного для запам'ятовування текстового матеріалу.

З приводу ефективності наданих вправ-прикладів є доцільним між викладачами та студентами проводити діалогічні дискусії у форматі брейнстормінг-зустрічей. Ціль такого напрямку дискусій - використати творчий потенціал кожного викладача та студента, щоб виявити максимум ідей для розвитку мистецької фантазії та знаходження коротких та дієвих засобів для оптимізації процесу вивчення музичних творів напам'ять. Основними правилами для брейнстормінг-зустрічей є заборона на критику висловлювань та відсутність обмежень при обговоренні теми, різні думки можна об'єднувати для складання нових вправ та фіксувати їх на дошці для запису.

Допоміжним тематичним матеріалом для діалогічних дискусій вибірково, на погляд викладачів та студентів, може бути цитування та аналіз творчих настанов видатних мистецьких особистостей. У тези для обговорень з проблематики вивчення нотного тексту напам'ять бажано включити рекомендації Т.Лешетицького (пропонував подумки працювати над музичним твором без інструменту, тому, що застосування цього методу сприяє накопиченню великого репертуару, формує розумову техніку, створюючи умови для віртуозної гри пасажів [5, С.198- 201], І.Гофмана (вчити нотний текст з нотами на інструменті та без нього, без тексту та інструменту та традиційно граючи напам'ять на інструменті [2, С. 174-176], Г.Нейгауза (продиригувати весь твір, якби грала якась інша людина,

звертаючи увагу на те, що поняття піаніст вміщує у себе поняття диригент [7, 38-65], І.Айвазовського (використовував метод для тренування зорової пам'яті-для кращого запам'ятовування декілька секунд за часом дивився на предмет, пейзаж або людину, потім закривши очі відтворював думками побачене), Ш.Беріо (переписувати музичні твори, доки вони зорово не запам'ятаються), Д.Ойстраха (відкладати на деякий час твір, що вивчається, потім знову до нього повертаючись), Г.Хааса (програвати виконуємий матеріал у темряві, що сприяє активізації тактильних відчуттів та внутрішнього слуху) та методологічні засади Р.Левіної, діяльність якої є прикладом педагогічного та виконавського довголіття, яка знаючи дуже велику кількість творів напам'ять, майстерно їх виконувала у досить похилому віці [4].

Враховуючи, що до багатокomпонентного складу діяльності музиканта-виконавця входить мнемічний компонент, пов'язаний із запам'ятовуванням і уявним відтворенням музики, а також виконавських рухів, перед викладачами музичних мистецьких дисциплін за допомогою використання та складання нових дидактично-орієнтовних вправ, можуть розкриватися шляхи співтворчості, спільного пошуку зі студентами перспектив для якісного виконання концертної програми. Дидактична спрямованість такої форми роботи передумовлює грамотне та своєчасне діагностування музичних здібностей, виховання та розвиток творчої уяви та асоціативного мислення, спонукає до підвищення самооцінки та самоконтролю сценічного емоційного стану виконавців.

Література:

1. Бочкарев Л. Психологія музичної діяльності. Москва : «Класика –XXI», 2008. С. 12-76.
2. Гофман І. Гра на фортепіано. Відповіді про питання про гру на фортепіано. Москва : Госмузиздат, 1961. С 174-176.
3. Еслеї Є. Пам'ять, як професійна властивість хорового диригента: до постанови питання. *Російська хорова культура: зб. наук. праць*. 2008. Вип 4. С. 171-172.
4. Зальцберг Е. Легендарна Розіна Левіна: веб-сайт. *Сім мистецтв*. 2015. № 7(64) (липень). URL : <https://7iskusstv.com/2015/Nomer7/Zalcborg1.php>
5. Мальцев С. Метод Лешетицького. Санкт-Петербург : ВВМ, 2005. С 198-201.
6. Муцмахер В. Вдосконалення музичної пам'яті у процесі вивчення гри на фортепіано. Москва : Державне музичне видавництво, 1984. С. 14-16.
7. Нейгауз Г. Про мистецтво гри на фортепіано (нотатки викладача). Москва : Державне музичне видавництво, 1959. С 38-65.