

Міністерство культури України
Республіканський методичний кабінет навчальних закладів
мистецтв і культури
Український центр культурних досліджень

**Методика викладання гри на
народних інструментах**
Методика викладання диригування

Програма для музичних вузів з фаху "Народні
інструменти"

Київ-1995

Методика викладання гри на народних інструментах

Програму склав:

*доктор мистецтвознавства, професор Давидов Микола Андрійович
(Київська консерваторія)*

Рецензенти:

професор В. П. Власов

ст. викладач І. Д. Єрґів (Одеська консерваторія)

Обсяг курсу – 36 годин, заняття – лекційні

Пояснення до програми

Курс "Методика викладання гри на народних інструментах" в консерваторії розрахований на студентів різних спеціальностей: акордеоністів, бандуристів, баяністів, балаласчників, гітаристів, домристів і цимбалістів.

Його завдання – дати студентам глибокі знання з теорії формування виконавської майстерності, загальної музично-виконавської методології і психологічних передумов музично-педагогічної та виконавської діяльності; розкрити методику роботи над музичним твором, підготовки учбового репертуару; розвитку музичних здібностей студента; показати принципи планування учбово-виховного процесу в класі з фаху і закріплення педагогічних навичок в процесі проведення педагогічної практики. Найбільша кількість годин (20) присвячується питанням теорії формування виконавської майстерності.

В курсі методики передбачається самостійна робота студента по вивченню науково-методичної літератури, в якій узагальнено багатий виконавський, методичний та педагогічний досвід по кожній з вищеназваних професій.

В умовах музичного вузу, де по кожній із спеціальностей на кожному курсі обмаль студентів (від одного до шести), не доцільно повторювати повний курс в названому обсязі його теоретичного змісту, який є загальним для всіх. Досить запрошення провідного фахівця з кожної спеціальності для пояснення суто специфічних інструментальних аспектів методики формування майстерності.

Вивчення курсу методики в загальній групі сприяє підвищенню загальної культури виконавського мистецтва на цар днів інструментах шляхом взаємозбагачення виражальними засобами і прийомами суміжних видів виконавського мистецтва.

Крім того, студенти не повинні обмежуватись також і сферою лише народно-інструментального виконавства, а збагачувати свої

знання і враження вивченням теорії і практики в інших галузях інструментального, оркестрового та вокально-хорового мистецтва.

На іспит з методики студент готує письмову роботу на одну з 30 тем, які узагальнюють весь основний зміст курсу, відповідає на три запитання – з психології музично-виконавської діяльності, теорії формування виконавської майстерності на своєму інструменті та з методики викладання специфічного інструмента або музичного виховання. Проводить педагогічний аналіз одного з творів середньої складності з репертуару музичного училища або консерваторії з демонстрацією прийомів і засобів музичної виразності на інструменті.

Передбачається також захист дипломного реферату на методичну тему на державному іспиті з практики.

Приблизний тематичний план

N	Назва теми	кількість годин
1.	Вступ. Огляд літератури	2
2.	Психологічні передумови музично-виконавської діяльності	2
3.	Теоретичні основи формування виконавської майстерності	20
4.	Робота над музичним твором. Підготовка учбового репертуару	2
5.	Специфіка технічних засобів на струнно-ципкових народних інструментах	5
6.	Розвиток музичних здібностей	2
7.	Планування учбово-виховного процесу	0.5
8.	Індивідуальний робочий план	0.5
9.	Інструктивний матеріал	0.5
10.	Зміст, завдання та методика проведення уроку	0.5
11.	Методика визначення оцінки	0.5
12.	Педагогічна практика	0.5

Психологічні передумови музично-виконавської діяльності

Індивідуальність студента: різновиди темпераменту; інтерес та мотивація до даного виду діяльності; розширення творчих уподобань та інтересів учня; здатність до творчого сприймання і відтво-

рення світу; рівень та масштаб професійного володіння музично-ігровими навичками, майстерного, інтонаційно-сислового вимовлення музичного змісту специфічними засобами свого інструменту; музично-виконавські здібності (музичний слух, відчуття ритму, пам'ять, фізичні дані та рівень їх розвитку і пристосованості до специфіки даного музичного інструменту; поняття: слухомоторні навички – увлелення, попередження, контролювання, корегування; багатоплощинний слух.

Психологічні аспекти музично-виконавської майстерності: здатність довготривалого безперервного зосередження уваги; модифікація уваги; багатоплощинна увага; поняття "свідомість", "підсвідомість" та закономірності перебігу цих факторів у створенні й функціонуванні автоматизму музично-ігрових рухів; умовно-безумовно-рефлекторність реакцій виконавця; творча інтуїція; поняття єдності емоціонального та раціонального факторів та їх використання у музично-виконавському процесі; здатність до образно-асоціативного уявлення і мислення; поняття "ситуаційні" та "художні" емоції; психотехніка музиканта-виконавця: навички володіння собою в екстремальних умовах естрадного виступу; модифікація виконавського тону в процесі виконання музичного твору; психо-моторна та психо-динамічна скоординованість.

Психолого-педагогічні передумови успішного формування творчої самостійності студента: перспективне планування розвитку особистості музиканта-художника; самовиховання; творчий характер праці; методика розвитку здібностей, інтересу та мотивації; працездатність; інтелектуальний розвиток; культура почуттів; роль образотворчого, театрального й літературного мистецтва у вихованні музиканта-художника.

Високий етичний і естетичний рівень творчого спілкування педагога і студента, неупередженість та об'єктивність, наукова обґрунтованість в оцінках явищ музичного й інших видів мистецтва, безкорисливість і доброзичливість в колективі кафедри, високий рівень професійних критеріїв творчо-виконавської праці – найважливіші психологічні передумови успішного розвитку музиканта-художника в класі з фаху.

Теоретичні основи формування виконавської майстерності

Засоби музичної виразності

Класифікація засобів музичної виразності (стабільні та мобільні засоби).

Класифікація музичного інструментарію. Поняття "інтонаційність" музичного інструменту та інструментально-вокальних засобів виконавського мистецтва суміжних галузей.

Обґрунтування принципів класифікації штрихів. Про оригінальність виявлення виражальних засобів – динаміки, внутрішньої їх ритміки, артикуляції та тембру – в штрихах.

Система штрихів на баяні (акордеоні), бандурі, домрі, балалайці, цимбалах, лютні.

Концепція виконавської художньої техніки

Психофізична характеристика музично-ігрових рухів: орієнтація (на клавіатурі, грифі, струнах); тактильні прийоми; поняття "технічна домінанта", форми і способи музично-ігрових рухів; роль вагових відчуттів у виконавській техніці; координація рухів.

Виконавські виражальні засоби як основа художньої техніки: ритміка, поліритмія, поліметрія, метр, темп; різновиди акцентуації; штрихова техніка; специфічні на різних музичних інструментах засоби і прийоми (техніка ведення міху, тремоловання, флажолети тощо); мелізматики; динаміка як головний засіб звуковимовлення; комплексне використання технічних засобів в інтерпретаторському мистецтві.

Специфіка музично-виконавського мислення

Поняття творчої інтерпретації. Виконання музичного твору як процес смислового інтонування. Формули мікроструктурного інтонування як першоджерело інтерпретаторської побудови концепції цілісної драматургії виконуваного твору. Поняття "напруженість" та "співнапруженість" як основні фактори інтонаційно-смислового відтворення структури музичного твору та його складові частини (ладотональні готиння та гармонійна функціональність); триада засобів музичної виразності – агогіка-динаміка-артикуляція та тембр – як першооснова для вузько спрямованого виконавського мислення музиканта.

Вузький аспект музично-виконавського мислення (фонічна глибина, процесуальність динаміки в контексті з логікою мелодійних структур, різновиди акцентуації, агогіка, темброва експресія, мелізматики, артикуляційно-штрихова система тощо).

Широке поняття інтерпретаторського мислення, куди, крім названих вузько технічних засобів, входять: асоціативно-образне, емоційне, логічно обґрунтоване інтерпретаторське зліснення стильових і жанрових особливостей музичного твору, співавторське прочитання задуму композитора.

Вимовлення мікроструктури музичного твору як основа для логічно вірного, емоційно-образного відтворення цілісної музичної форми.

Процесуальність динаміки як адекватна, по-перше, логіці горизонтальної структури виконуваного твору, по-друге, динаміці протікання людських емоцій.

Про два значення динаміки: вузьке (гучкісне) та широке (як напруженість або співнапруженість звучання, що досягається найрізноманітнішими засобами).

Про формування специфічно виконавського слухо-моторного комплексу уявлень, навичок та вмінь.

Специфіка виконавського слуху та його зв'язок з моторикою.

Динамічний фон та перспектива як засіб рельєфного відтворення музичної фактури. Три основні рівні фонічної глибини та їх перетворення в процесі драматургічного розвитку твору.

Поняття тембрової процесуальності у виконавському процесі.

Співтворчий характер інтерпретаторського мистецтва. Засоби проникнення почуттів виконавця в інтонаційно-смислову систему композиторського мислення. Спів як першоджерело інтонаційно вірного відтворення емоційно-логічного змісту мелодії. Суміщення виконавця і композитора в одній особі як ідеал органічної єдності, виконавського та інтерпретаторського музичного мислення. Ознайомлення з технікою композиторської праці як стимул до виховання творчих здібностей виконавця-інтерпретатора.

Робота над музичним твором

Три основні етапи опанування музичного твору: ознайомлення, опрацювання майстерності художнього втілення композиторського задуму; естрадне виконання.

Про залежність педагогічних методів при розучуванні музичного твору від індивідуальних особливостей учня: його сприймання, пам'яті, темпераменту, рівня розвитку навичок, здатності до аналітичного мислення, володіння виконавською майстерністю у виконанні творів різних стилів, жанрів, характеру.

Однією з найважливіших умов успішної роботи по вихованню музиканта є високий художній рівень учбового репертуару, який би постійно заохочував до праці, збуджував емоційну енергію та інтерес, стимулював прагнення до ідеалу в музично-виконавському мистецтві.

В плануванні репертуару педагог повинен враховувати, що зростання виконавської майстерності пов'язане з поступовим ускладненням репертуару не лише з боку технічних засобів та масштабу творів, але обов'язково і в інтелектуально-художньому відношенні. Крім того, необхідне систематичне урізноманітнення

репертуару щодо стилю, жанру, форми і характеру. Необхідне систематичне вивчення творів пісенного та танцювального характеру як періоджерела всього жанрового розмаїття: починаючи від складових частин старовинної сюїти (алеманда, куранта, жига, менует, гавот, пассакалія, чакона) і до більш сучасних жанрів (вальс, полька, полонез, мазурка, скерцо, прелюдія, токката тощо). Саме на цій основі опанування жанрово-стильового розмаїття повинне будуватися освоєння творів філософського звучання в складних формах – циклічних, крупних, варіаційних, типу фантазій, рапсодій, поем, творів віртуозного характеру тощо.

Особливе місце в учбовому репертуарі студента повинна займати поліфонічна музика. Побудована за лінарним принципом, вона сприяє вихованню навичок логічного і багатоплощинного мислення виконавця, що складає основу в розвитку його професії.

Найбільш містким серед згаданих умовних етапів роботи над твором є другий. Саме тут відбувається всебічне опанування виконавською майстерністю, що є комплексом таких даних: слухомоторного попередження процесу реального звучання; органічної єдності дій виконавських засобів з логікою розгортання структури та форми музичного твору; володіння темпо-ритмом, динамікою, артикуляцією, тембром.

Необхідність набуття саме комплексу цілеспрямованих, художньо доцільних дій потребує застосування відповідних методів. Одним з них є варіантний метод. Він полягає в почерговому та комплексному опрацюванні складових аспектів цілісного звучання твору та володіння собою під час гри.

Наприклад: метод цензури – для вироблення навички слухомоторного попередження та усвідомленості всіх подробиць гри як засіб швидкого і міцного запам'ятовування твору; поступове, в міру опанування твору, прискорення темпу, що сприяє розвитку спритності та віртуозності; поступове зниження темпу з метою активізації логічного мислення; модифікація напруження тактильності рук для посилення спортивної форми рухальної техніки та ін.

Цілісне виконання твору на першому (лише для ознайомлення з його характером) та на третьому етапах. Третій етап, так само, як і другий, є досить містким за обсягом і напруженням роботи. Його значення полягає в підготовці виконавця до екстремальних умов виступу на естраді.

Виконання для слухача ставить виконавця в умови необхідності бездоганної гри з першого разу. При наявності випадкових помилок і недосконалості окремих навичок у виконавця може створюватися враження непевності у власних можливостях. Тому методика опрацювання цілісного виконання твору в класі повинна будуватися за принципом поступовості включення аудиторії, а саме: виконання для себе; виконання для педагога; виконання для окремих сто-

ронніх осіб; виконання перед аудиторією слухачів. Але цього буває інколи не досить. Функцію "портативної" аудиторії ефективно може виконувати фонозапис, який теж ставить виконавця в умови необхідності бездоганної гри, але має перевагу в тому, що ним можна користуватись необмежену кількість разів аж до повного опанування твором і собою під час гри.

Підготовка учбового репертуару

В зв'язку з необхідністю використовувати в учбовому репертуарі музику різних епох, стилів і жанрів, викладач гри на народних інструментах, що не мають класичного репертуару, повинен постійно займатися аранжуванням, перекладенням або транскрипцією музичних творів.

Педагогічне редагування нотного матеріалу як процес творчого переосмислення виражальних засобів з метою максимального збереження музично-художнього емоційно-образного змісту музичного твору в нових, порівняно з оригіналом, темброво-інструментальних умовах. В результаті студент опановує навички своєрідної інтерпретації композиторського задуму інструментальними засобами.

Рівень глибини перетворень залежить від фактури виконуваного твору, а також від творчих намірів, здібностей і композиторського хисту перекладача-транскриптора.

В результаті аранжування твір має бути зручним для виконання на даному інструменті; в ньому повинні бути ретельно продумані всі засоби виразності і технічного втілення: аплікатура, нюанси, штрихи.

Розвиток музичних здібностей

Ця проблема є наскрізною й безперервною протягом усього періоду навчання – від ДМШ до вузу.

Позитивний вплив на розвиток здібностей учня, природно, мають всі методи і форми роботи в класі, але найефективніші ті, що діють цілеспрямовано: систематичне читання нот з листа; транспонування з нот та вивченого матеріалу; гра на слух; імпровізація.

Кожен з цих видів занять, поступово ускладнюючись, систематично посилює навантаження на слух, вимагає прогресуючої спритності та орієнтування в аплікатурі, і тим стимулює розвиток музично-виконавських здібностей учня.

В читанні нот з листа використовуються такі методи: попереднє побіжне слухо-зорове охоплення твору з виявленням найскладніших місць, метричної та інтонаційної будови, вертикальних сполучень; уявлення характеру твору; читання нот у повільному темпі; читання нот у потрібному темпі.

Найбільша користь від читання нот з листа полягає в тренуванні безперервності слухо-моторної уваги виконавця, що складає одну з його специфічних здібностей.

Існує низка важливих передумов для успішного просування в техніці читання нот з листа; досконале знання позиційно-тактильних, апікатурних і орієнтовних особливостей свого інструменту (наприклад: конструкції лівої клавіатури на баяні; позицій на струнних інструментах тощо); безперервність попереджувального слухо-моторного уявлення під час читання нот та ін.

Критерієм вправного читання нот з листа є безперервність, технічна та художня досконалість виконання.

Для того, щоб розвиток музичних здібностей відбувався, потрібно, щоб заняття були систематичними для поступового накопичення досвіду, а також тенденція до ускладнень.

За такими ж принципами будується й методика опанування транспонування: спочатку одноголосних, а потім двох- і триголосних творів. Крім того, тут існує помітна різниця в складності транспонування з нот і творів, вивчених напам'ять.

Гра на слух та імпровізація є різними ступенями аналогічної роботи, покликані розвивати творчі здібності музиканта.

Показником грамотності тут є максимальне використання теоретичних знань.

Першоджерелом таких навичок може стати виконання на своєму інструменті або на фортепіано задач з гармонії та поліфонії.

Всі вищезгадані форми і методи розвитку музичних здібностей мають позитивний вплив на формування виконавської майстерності шляхом слухо-моторних і тактильно-орієнтовних зв'язків на інструменті.

Планування учбового процесу

Індивідуальний робочий план

Індивідуальний робочий план студентів музичного училища і консерваторії за різноманітністю завдань щодо оптимального формування і розвитку музичних здібностей та професійних навичок в принципі аналогічні, бо неухага до окремих сторін виконавського мистецтва або обдарування учня на початкових етапах його розвитку пізніше відгукуються у вигляді прогалин, що заважають повноцінному виявленню артистичних здібностей музиканта на завершальних етапах його розвитку.

Індивідуальний робочий план складається педагогом, керуючись даними аналізу особистості і професійних якостей студента на даний час, а також з урахуванням завдань щодо його потенційного розвитку.

Індивідуальний робочий план має такі розділи:

Новий репертуар. Це твори для виконання на іспитах, заліку та в академконцерті, а також для самостійного вивчення та ознайомлення.

Творчі завдання нового репертуару, по-перше, – закріплення таких сторін майстерності, якими вже добре володіє студент і які є показниками його артистичної особистості і вже досягнутого професіоналізму у виконавстві; по-друге – опанування новими сторонами майстерності щодо стилів, форм і жанрів та віртуозної техніки.

Повторний репертуар. Доцільність повторення раніше вивчених творів визначається: необхідністю накопичення репертуару; вдосконалення окремих сторін майстерності або довершення інтерпретаторського задуму.

Інструктивний матеріал

До цього розділу входять етюди, гамми та вправи на опанування окремими технічними навичками і прийомами: ритмікою, динамікою, штрихами, артикуляцією, апікатурою, найрізноманітнішими формами і способами музично-ігрових рухів.

Цей розділ планується в 9-ти семестрах музичного училища та на I-III курсах музичного вузу.

Основи всіх різновидів виконавської техніки, закладаючись у повному комплексі ще в ДМШ, розвиваються в середній ланці навчання, примножуються і остаточно закріплюються вже у вигляді комплексу засобів художньої техніки в музичному вузі.

До виконання етюдів у музичному вузі пред'являються високі вимоги – як до ескізів майстерного, високохудожнього виконання. Тому необхідна детальна педагогічна редакція всіх подробиць виразного виконання: динамічного плану, темпоритму, агогіки, артикуляційно-штрихової досконалості.

З метою вироблення навичок художньої техніки планується поєднання в одній програмі інструктивних та художніх етюдів, з тенденцією до збільшення питомої ваги художніх, аж до повного переходу спочатку на художні етюди, а потім – на художні твори віртуозного характеру.

Окремі навички виконавської техніки ґрунтуються як певні комплекси на основі різновидів одноголосних і двоголосних гам, арпеджіо, акордів. Опановуються всі різновиди апікатурних засобів, які існують на кожному інструменті.

Зміст і проведення уроку

Роль і завдання педагога

Педагог фахового класу має провідну роль у доцільній спрямованості учбово-виховного процесу.

Керуючись даними попереднього аналізу рівня обдарованості та професійної підготовки учня, він планує перспективу формування його як особистості і як артиста-виконавця та педагога.

Саме цими факторами визначаються методи, зміст і спрямованість роботи в класі.

Майбутній педагог повинен засвоїти такі основні різновиди методів роботи з учнем: перевірка домашнього завдання; детальна робота над музичним твором з метою максимальної оптимізації у застосуванні комплексу засобів виразності, потрібних для творчого втілення жанрово-стильових особливостей характеру виконуваних творів; тренування в естрадному виконанні вже вивчених творів з метою кристалізації майстерності та артистизму; робота над етюдами та іншим інструктивним матеріалом; читання нот з листа, гра по слуху, транспонування, імпровізація як методи розвитку музичних здібностей студента.

Не обов'язково, щоб увесь цей комплекс форм і методів повторювався на кожному уроці. Важливішим завданням педагога є навчити студента регулярно опановувати ці методи в домашній роботі в усіх напрямках, допомогти йому спланувати цю роботу, а на уроці допомогти в тому, чим він самостійно ще оволодіти не може.

Важливе значення в розвитку самостійного творчого мислення студента мають бесіди з ним на теми про мистецтво, історію, культуру, життя, а також організацію його домашнього читання методичної та художньої літератури.

Методика визначення оцінки

Оцінка за виконання концертної програми має важливе значення для в'явлення рівня підготовки студента та побудови методики його подальшого розвитку.

Вирішальними тут є два фактори: об'єктивність, наукова обґрунтованість оцінки та її суто індивідуальний характер, хоча це й не виключає високого критерію щодо умовно загального, програмного вузівського чи училищного рівня фахової підготовки виконавців на народних інструментах, що визначається на випускних іспитах, виходячи з програмних вимог та учбового плану учбового закладу.

Багаторічний досвід показує, що оптимальність індивідуальної оцінки досягається, коли колективна увага членів екзаменаційної комісії має не якесь окреме, а комплексне спрямування на кілька найважливіших показників, що характеризують виконання твору в різних аспектах. Такими показниками є: природна музикальність учня, його артистизм, зрілість інтерпретації, складність програми, майстерність, володіння засобами виразності, наявність зростання музиканта, його майстерності або окремих її аспектів, стабільність

гри. При виставленні окремих оцінок за кожний із названих параметрів визначається один або кілька провідних, вирішальних для виставлення загальної оцінки параметрів.

Такий метод дозволяє не лише визначити рівень підготовки виконавця, а й поставити точний діагноз для подальшого розвитку фахівця. Обговорення виступу студента при такому методі набуває наукового характеру.

Педагогічна практика

Завершальним етапом у вивченні методики викладання гри на спеціальному інструменті є педагогічна практика, яка проводиться протягом 6-8 семестрів.

Можливі різноманітні форми і методи проведення практики: активна практика з учнями ДМШ, музичного училища або студентами консерваторії. Оптимальною формою є одноразове охоплення практикою всіх ланок навчання. Це дозволяє спостерігати вікову і професійну специфіку в усій вертикалі. Але за відсутністю належної організації педагогічної практики доводиться користуватися якоюсь однією ланкою. Найбільш реальною з боку організації та ефективності в сучасних умовах вузівської роботи є педагогічна практика зі студентами молодших курсів безпосередньо в класі свого педагога. Це максимально забезпечує наслідування методів викладання в фаховому класі, а також належний професійний і художній рівень педагогічної практики.

Одним із різновидів є так звана "пасивна" практика, коли студент спостерігає за педагогічним процесом досвідченого викладача. Поєднання різноманітних форм і методів проведення педагогічної практики збагачує досвід, сприяє його узагальненню.

В період проходження педагогічної практики студент опановує навички планування навчально-виховної роботи в класі, оформлення документації, бере участь в проведенні академконцертів та іспитів учнів.

Список спеціальної літератури

Бандура

1. Баштан С. В. Методика роботи з ансамблем бандуристів. — К.: Муз. Україна, 1982
2. Баштан С., Омельченко А. Школа гри на бандурі. — К.: Муз. Україна, 1989
3. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. — К.: Наук. думка, 1967
4. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти, інструментальні ансамблі та оркестри. — К.: Муз. Україна, 1959

5. Кабачок В., Юцевич Е. Школа гри на бандурі. — К.: Муз. Україна, 1958

6. Квитка К. Избранные труды в двух томах. — М.: Сов. композитор, 1973

7. Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. — К.: Муз. Україна, 1980

8. Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. — К.: Наук. думка, 1969

9. Лавров Ф. Кобзарі. — К.: Мистецтво, 1980

10. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні. — К.: Мистецтво, 1955

11. Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. — К.: Мистецтво, 1955

12. Пухальский Я. Методика преподавания игры на бандуре. — К.: Консерватория, 1978

13. Пшеничний Д. Аранжування для народних інструментів. — К.: Муз. Україна, 1980

14. Скляр І. Київсько-харківська бандура. — К.: Муз. Україна, 1971

15. Ревуцький Д. Українські думи. — К.: Муз. Україна, 1929

16. Іваницький А. Українська народна музична творчість. — К.: Муз. Україна, 1990

17. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. — Харків, 1930

18. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі, ч.ч. I-II. — Харків: Державне видавництво України, 1930, 1931

19. Яценко Л. Державна заслужена капела бандуристів України. — К.: Муз. Україна, 1970

Балалайка

1. Андриющенко. Начальное обучение игре на балалайке. — Л.: Музыка, 1983

2. Андреев В. Вальсы для балалайки с фортепиано

3. Блинов Е. О системе условных обозначений в нотной записи для балалайки. — Свердловск: Средне-Уральское книжное изд-во, 1986

4. Галахов В. Искусство балалаечников Дальнего Востока. — М.: Сов. композитор, 1982

5. Захигин В. Гитарные приемы в игре на балалайке. — М.: ГМПИ им. Гнесиных // Музыкальная педагогика и исполнительство на русских народных инструментах, 1984

6. Нечепоренко П., Мельников В. Школа игры на балалайке. — М.: Музыка, 1988

7. Шалов А. Основы игры на балалайке. — Л.: Музыка, 1970

Баян, акордеон

1. Алексеев І. Методика викладання гри на баяні. — К.: Муз. Україна, 1957

2. Бай Ю. Теоретические основы совершенствования внутренней структуры музыкально-игровых движений баяниста. — К.: Консерватория, рукопись

3. Власов В. Методика работы баяниста над полифоническим произведением. — М.: Всесоюзный методический кабинет по учебным заведениям искусств и культуры, 1991

4. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяну. — К.: Муз. Україна, 1977

5. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяниста (підручник). — К.: Муз. Україна, 1995

6. Лигс Ф. Искусство игры на баяне. — М.: Музыка, 1985

7. Обертюхин М. Проблемы исполнительства на баяне. — М.: Музыка, 1989

8. Паньков В. Гама, тризвуки, арпеджіо для вибірнього баяну. — К.: Муз. Україна, 1982

9. Ризоль М. Принципы применения пятипальцевой аппликатуры на баяне. — М.: Сов. композитор, 1977

10. Ризоль М., Яшкевич И. Школа двойных нот для баяна. — К.: Муз. Украина, 1989

11. Самитов В. Творческая направленность процесса совместной деятельности педагога и студента как условие становления личностных качеств музыканта-исполнителя. — К.: Консерватория, рукопись, 1992

12. Шаров В. Расширение музыкально-выразительных возможностей баяна в его электронной модификации. — К.: Консерватория, рукопись, 1992

13. Шахов Г. Игра по слуху, чтение с листа и транспонирование в классе баяна. — М.: Музыка, 1974

14. Ястребов Ю. Основы баянной аппликатуры. — Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 1984

15. Яшкевич И. Особенности освоения полиритмики в процессе обучения баяниста. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1980. // Вопросы профессионального обучения баяниста

Гітара

1. Вольман Б. Гитара и гитаристы. — М.: Музгиз, 1961

2. Вольман Б. Гитара в России. — Л.: Музыка, 1968

3. Вайсборд М. А. Сеговия и гитарное искусство XX века. — М.: Сов. композитор, 1989

4. Газарян С. Рассказы о гитаре. – М., 1987
5. Красный В. Технические возможности русской семиструнной гитары. – М.: Сов. композитор, 1963
6. Иванов И. Русская семиструнная гитара. – М.: Музгиз, 1948

Домра

1. Лысенко Н., Михеев Б. Школа игры на четырехструнной домре. – К.: Муз. Україна, 1989, 152 с.
2. Лысенко Н. Методика обучения игре на домре. – К.: Муз. Україна, 1990, 88 с.
3. Гелис М., Вольская Т. Методика обучения игре на домре. – Свердловск, 1988, 79 с.
4. Бортник Е. О. Струнный інструментарій Слобідської України в минулому і сучасному. // У зб.: Музична Харківщина, 1992, с. 191-205
5. Свиридов Н. Основы методики обучения игре на домре. – Л.: Музыка, 1968, 76 с.
6. Осмаловская Г. В., Зеленин В. М. Скрипичные штрихи и способы исполнения их на домре. – Минск: 1981, 25 с.

Цимбали

1. Незобиватько О. Школа гри на цимбалах – К.: Муз. Україна

Методика викладання диригування

Програму склав:

професор В. В. Паньков (Київська консерваторія)

Рецензенти:

доктор мистецтвознавства, професор А. П. Лащенко

професор В. Д. Галицький (Київський інститут культури)

Обсяг курсу – 34 години. Заняття групові

Пояснювальна записка

Курс "Методика викладання диригування" розрахований на студентів музичних вузів, що набувають кваліфікації диригента оркестру народних інструментів. Переважна більшість випускників працюють у середніх музичних учбових закладах викладачами, тому головною метою курсу є підготовка диригентів до практичної педагогічної діяльності: дати їм глибокі знання із загальної теорії музично-виконавської діяльності, психології педагогічної роботи, розвитку здібностей учнів, методів роботи над технікою, принципів планування учбового процесу, рівня диригентського виконавства на сучасному стані.

Залікові вимоги

Під час заліку студент подає письмовий реферат на методичну тему (12-15 стор.) і орієнтовний індивідуальний план з диригування для учня музичного училища першого року навчання (згідно програми для відділів народних інструментів). Відповідає на питання (3) з історії, теорії і методики викладання диригування.

Орієнтовний тематичний план

№	Назва теми	Кількість годин
1.	Пояснювальна записка. Мета і зміст курсу. Залікові вимоги. Орієнтовний тематичний план	2
2.	Психологічні передумови музично-виконавської діяльності диригента	2
3.	Історія диригентського виконавства. Огляд літератури	2
4.	Постановка диригентського апарата як процес	8
5.	Значення оркестрового класу у процесі формування диригента	2

№	Назва теми	Кількість годин
6.	Робота над партитурою	2
7.	Робота з оркестром	4
8.	Планування учебного процесу. Індивідуальний робочий план. Урок з диригування. Методика визначення оцінки. Педагогічна практика. Диригентська практика	12

Психологічні передумови музично-виконавської діяльності диригента

Індивідуальність студента: інтерес до даного виду діяльності, здатність до творчого сприймання музики, рівень професійного володіння диригентськими навичками, наявність музичних здібностей (слух, відчуття ритму, темперамент, пам'ять, уявлення, попередження, контролювання, корегування, фізичні дані тощо).

Психологічні аспекти музично-виконавської майстерності: здатність довготривалої безперервної зосередженості уваги, модифікація уваги, багатоплощинна увага, свідомість, творча інтуїція, поняття єдності емоціонального і раціонального факторів у виконавському процесі; здатність до образно-асоціативного уявлення і мислення, психологічна стабільність під час роботи з оркестром та в умовах естрадного виступу, модифікація виконавського тону в процесі диригування.

Психолого-педагогічні передумови успішного формування творчої самостійності студента: перспективне планування розвитку особистості музиканта-художника і його музичних здібностей, творчого характеру праці, працездатності, інтелектуального рівня, культури почуттів. Високий етичний і естетичний рівень творчого спілкування педагога і студента: неупередженість та об'єктивність, доброзичливість, високий рівень критеріїв творчої праці і наукова обґрунтованість в роботі учня – як найважливіші психологічні передумови успішного розвитку диригента-музиканта.

Історія диригентського виконавства

Диригування як особливий самостійний вид музично-виконавського мистецтва. Еволюція диригентської мови: хейрономія, бубба, жезл, керівник-клавесиніст, скрипаль-концертмейстер, система подвійного і потрійного керівництва музичним колективом. Розвиток оркестрової музики, ускладнення музичної мови, збільшення складу оркестра і пошуку нових форм диригування. Поява диригента-інтерпретатора, що не був пов'язаний з грою в колективі. Видатні диригенти світу, України. Диригенти оркестрів народних

інструментів, капел бандуристів, авторських колективів. Огляд літератури з питань диригування.

Постановка диригентського апарата як процес

Диригентський апарат як провідник психофізичних дій диригента. Постановка як процес безперервного пристосування диригентського апарата, окремих його частин до виконання технічних і художніх задач. Природа рухів людини у житті, праці, навчанні. Прості і складні рухові навички. Будова рухів диригента (замах, устремління, точка опору, відбиття). Головні напрями руки (вгору, вниз, до себе, від себе) на першому етапі опановуються однією рукою. Про координацію дій рук. Про нормальний м'язевий стан. Музика як основа виховання постановки диригентського апарата, значення вибору музичних творів на першому етапі формування диригентської техніки. Функції рук в рішенні технічних і художніх задач. Образність жестів. Відображення ритмо-емоційного зв'язку між звуками мелодії, фразування, структури твору. Метричні схеми, їх різновиди і порядок роботи над ними. Вивчення схем тактування і технічних прийомів. Доцільність вивчення 4-дольної схеми першою. Ознайомлення з усіма схемами (простими і складними) на першому етапі навчання. Принцип вибору схеми тактування. Прийоми показу динаміки, штрихів, фермат, вступів і знять звучання. Інші технічні прийоми. Вибір музичних творів для зазвердження навичок постановки.

Значення оркестрового класу у процесі формування диригента

Оркестрове виконавство – вища форма втілення змісту твору. Гра в оркестрі розвиває різні сторони виконавських здібностей музикантів: почуття ансамблю, ритму, читання нот з листа, чуття гармонії, тембрових барв, розширює знання репертуару, формує художній смак, формує музиканта-диригента. Під час гри в оркестрі виконавець-диригент спостерігає за роботою досвідченого керівника. Бачить, якими технічними прийомами користується він для досягнення того чи іншого художнього результату, як глибоке знання партитури, активність, цілеспрямованість у розкритті задуми композитора об'єднують оркестрантів в музикантів-однодумців. Ці спостереження надають впевненості молодому диригенту під час роботи з оркестром.

Робота над партитурою

Успішне розучування музичного твору залежить від індивідуальних особливостей учня: його сприймання, темпераменту, рівня розвитку навичок, здатності до аналітичного мислення, добре роз-

винного слуху, наполегливості. Неабияке значення має високий художній рівень учбового репертуару, який би постійно захоплював до праці, збуджував емоційну енергію та інтерес. Репертуар має поступово ускладнюватися не тільки з боку вирішення технічних, але і художніх задач. Необхідно також урізноманітнення його щодо стилю, жанру, форми і характеру. Роботу над партитурою можна умовно поділити на три головні етапи: ознайомлення, вивчення, виконання.

На першому етапі – етапі загального початкового ознайомлення з твором можливо прослуховування його в механічному запису або виконанні концертмейстерів. Після програвання на фортепіано бажано зосередити увагу учня на емоційно-образному змісті твору, його драматургії, особливості музичної мови, гармонії, темпо-ритму, формі, динаміці. Звернути увагу на найбільш складні епізоди, розповісти про епоху, в яку жив композитор, про його творчий доробок. Продовжуючи більш глибоке ознайомлення з партитурою, учень може програти твір на фортепіано, баяні, бандурі або гітарі, тобто на інструменті, яким він краще володіє. На старших курсах бажано “програвати” твір внутрішнім слухом.

Другий етап – це етап копійної роботи над вивченням деталей, всебічного опанування виконавськими прийомами, логікою розгортання структури та форми музичного твору, темпо-ритмом, динамікою, артикуляцією, тембральними особливостями.

На заключному етапі роботи над партитурою диригент повинен остаточно визначити музично-інструментарські задачі і їх технічне вирішення, втілити в життя задум композитора. Твір необхідно диригувати напам'ять цілком з урахуванням темпу, метро-ритму, динаміки та інших виражальних засобів.

Робота з оркестром

Загальні принципи роботи з оркестром. Підготовка до першої репетиції. Психологічна підготовка молодого диригента. Детальний план репетиції. Перевірка і редакція оркестрових партій. Присутність викладача на репетиціях, його аналіз реалізації плану репетиції і завдання на наступну. Три основних етапи в роботі з оркестром: вступний, технічний і художній. Програвання твору цілком для ознайомлення оркестрантів з характером музики. Вірне прочитання нотного тексту. Робота з групами над досягненням ритмічного, динамічного, інтонаційного ансамблю, ансамблю оркестрових груп, ансамблю всього оркестру, над вирішенням технічних задач. Зв'язок між технічними і художніми цілями. Темп репетиційної роботи диригента. Виконання твору повністю. Рішення творчих планів диригента у розкритті змісту твору. Підготовка до генеральної репетиції. Концертне виконання і його значення для утвердження

молодого диригента. Аналіз викладачем наслідків роботи з оркестром і концертного виступу учня. План на майбутнє. Специфіка роботи з аматорськими колективами.

Планування учбового процесу. Індивідуальний робочий план

Робочий план складається педагогом, керуючись програмою, даними аналізу особистісних і професійних якостей студента-учня з урахуванням завдань його потенційного розвитку. В плані мають бути твори різні за формою, жанрами, ідейно-емоційному насиченню, метроритмом, технічними прийомами тощо.

Урок – основна форма професійної підготовки диригента-виконавця та педагога. Провідну роль у доцільній спрямованості учбового процесу має педагог. Успіх роботи викладача багато в чому залежить від його творчого натхнення, зацікавленості у формуванні особистості учня, довіри до нього, раціонального розподілу часу уроку, вмінню розкрити індивідуальні особливості обдарування молодого диригента. До кожного уроку викладач повинен ретельно готуватися, але це не заперечує моменту імпровізації. Форми проведення уроку можуть бути різні: загальні (для роботи над вправами), індивідуальні, заняття з одним учнем в присутності інших учнів класу. Основні різновиди структури уроку: перевірка домашнього завдання, детальна робота над музичними творами, робота над технікою, напівсамостійна робота з концертмейстерами, диригування партитур з листа, ознайомлення з новими п'єсами, конкретне домашнє завдання. Значення допомоги викладача у плануванні і раціональному використанні часу домашньої самостійної роботи учня.

Оцінка досягнень диригента має бути об'єктивною, науково обгрунтованою, враховувати рівень дарування, працездатність і наслідки роботи учня, його артистизм, складність програми, зрілість інтерпретації, володіння засобами виразності, наявність зростання.

Педагогічну практику студенти-диригенти проходять протягом 9-го семестру. Можливі різноманітні форми і методи проведення практики: активна практика з учнями музичного училища або студентами консерваторії. За відсутності належної бази педагогічної практики та її організації, найбільш реальною і ефективною є практика зі студентами молодших курсів безпосередньо в класі свого педагога. Це максимально забезпечує наслідування методики викладання в класі, а також належний організаційний і професійний рівень педагогічної практики, суворий контроль. Одним із різновидів є так звана “пасивна” практика, коли студент спостерігає за педагогічним процесом досвідченого викладача. Під час проходження практики студенти опановують навичками планування навчально-

виховної роботи в класі, оформлення документації, беруть участь в проведенні академічних концертів, відкритих уроків викладачів.

Диригентську практику студенти проходять у 5-му і 7-му семестрах. У 10-му семестрі готують державну екзаменаційну програму. Протягом 3-го семестру практика може проходити в оркестрі баяністів, ансамблі бандуристів або в інших невеликих колективах. У 7-му семестрі практиканти працюють з великим оркестром вузу. Корисною і продуктивною формою практики є участь студентів у роботі аматорських колективів як у ролі оркестрантів, так і в ролі помічників диригентів.

Література

- Авксентьев В.* Оркестр русских народных инструментов. М., 1958
Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования. М., 1969
Багриновский М. Дирижерская техника рук. М., 1947
Барсова И. Книга про оркестр. К., 1981
Благодатов Г. История симфонического оркестра. Л., 1969
Берлиоз Г. Дирижер оркестра. Лейпциг
Вуд Г. О дирижировании. М., 1958
Вейнгартнер Ф. О дирижировании. Л., 1927
Газарян С. В мире музыкальных инструментов. М., 1989
Гозуло Г. Методика роботи із самодіяльним симфонічним оркестром. К., 1983
Давыдов Н. Мастерство баяниста (теория и практика). Киевская консерватория, 1992
Егоров А. Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин. Л., 1958
Завадинский Д. Выбор схем тактирования. К., 1980
Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. М., 1967
Каперштейн М. Вопросы дирижирования. М., 1972
Кан Э. Элементы дирижирования. Л., 1980
Каргин А. Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов. М., 1982
Колесса М. Основы техники дирижирования. К., 1973
Кондрашин К. О дирижерском искусстве. Л., 1970
Кофман Р. Вихова чья диригента: психологічні особливості.
Малько М. Основы техники дирижирования. М.-Л., 1965
Мохов Н. Исполнительный анализ партитуры для оркестра русских народных инструментов. М., 1968
Мусин И. Техника дирижирования. Л., 1967
Монш Ш. Я — дирижер. М., 1982
Ольхов К. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. Л., 1979

- Пазовский А.* Записки дирижера. Л., 1979
Поздняков А. Дирижер — аккомпаниатор. Л., 1975
Ратнер С. Элементарные основы дирижерской техники. М., 1961
Розумний І. Практичний посібник з диригування. К., 1959
Сивизьяков А. Проблема мышечной свободы дирижера хора. М., 1983
Соколов Ф. Андреев В. В. и его оркестр. М., 1962
Тилес Б. Дирижер в оперном театре. Л., 1974
Тимофеев Ю. Руководство для начинающего дирижера. М., 1935
Тольба В. Проблемы исполнительства. К., 1980 (сборник)
Турчак С. Некоторые аспекты работы дирижера в оперном театре. К., 1980 (сборник).