

Світлана Олійник

старший викладач
Житомирського державного
університету імені
Івана Франка

Розвиток інтонаційного мислення у майбутніх учителів початкових класів і музики

Вивчення теоретичних понять на заняттях з музично-теоретичних дисциплін у вищих навчальних закладах часто характеризується відсутністю осмислення їх функціонального і виражального значення. Відомий вислів мистецтвознавця Б. Асаф'єва – „музика – мистецтво інтонованого смислу” – не завжди знаходить відгук у роботі викладачів-теоретиків. Зосередження уваги педагогів на теоретичній сутності того чи іншого терміна, поняття призводить до неусвідомлення студентами його виразно-смыслового навантаження у музичному контексті твору. Це сприяє відокремленню музично-теоретичних понять від самої музики. Зважаючи на певні недоліки музично-теоретичної підготовки студентів, вважаємо за доцільне запропонувати власне бачення оптимізації процесу вивчення музично-теоретичних дисциплін у вищих навчальних закладах. У цій статті ми розглянемо шляхи поліпшення розвитку інтонаційного мислення у майбутніх учителів музики, яке є запорукою осмисленості різних видів музичної діяльності.

Будівельним матеріалом музичного мистецтва є музична інтонація. Виражена в звуках думка – це унікальний засіб збереження й передачі культурно-історичного змісту того чи іншого періоду розвитку суспільства. З філософського боку музична інтонація розглядається як „співвідношення звуків, здатне локалізувати, актуалізувати і переактуалізувати культурно-історичний смисл завдяки специфічному відображенню у звучанні художньої і світоглядної сутності цілої епохи” [1, с. 58]. Послідовність інтонацій не є штучним чи примхливим комбінуванням композитора, навпаки, – це свідомі осмислені думки, образи, свідчення епохи, які автору вдалося підняти на

найвищий щабель узагальнення в музиці. Низки музичних інтонацій поглинають увагу слухача, оволодіваючи його свідомістю й підсвідомістю. Але досить часто вплив музики залишається на рівні емоційних вражень і не викликає потягу заглибитися у психологічний світ автора твору, не стимулює бажання розібратися чому саме ці засоби обрав композитор для „спілкування”. Ми не заперечуємо значення емоційного відгуку на музичний твір, розуміючи, що музична інтонація є сильним збудником емоцій людини. „Виступаючи в якості звукової моделі емоцій, інтонація, – як пише Л. Джалагонія, – структурно схожа з такими психофізіологічними реакціями людини, як нервово-м’язове напруження, емоційні фази підйому, кульмінацій та заспокоєння” [2, с. 131]. У процесі еволюції світової музичної культури деякі музичні інтонації набули сталих характерологічних рис, закріпивши за собою ту чи іншу емоцію. Згадаємо інтонацію-заклик (з-затактова висхідна чиста кварта), романтичну інтонацію-зітхання (нисхідна мала секунда), елегійну інтонацію висхідної малої сексти тощо.

Разом з тим, музична інтонація несе в собі глибоке смислове навантаження, що дозволяє говорити про комунікативну здатність музичного мистецтва. Спілкування мовою музики є можливим не лише на рівні емоцій, а й на рівні думок, роздумів, ідей. Ця комунікативна функція, на думку С. Уланової, діє завдяки специфічній формі вираження – інтонаційності, яка є не лише цілісно-мовною системою, що розкриває ієрархію духовних цінностей епохи, а й засобом множинного й концентрованого впливу на свідомість” [3, с. 27]. Інтонаційність як мислительний процес сприяє осмисленню системи інтонаційних утворень, забезпечує цілісність музичної тканини та емоційно-інтелектуальне осягнення твору. Адже як пише В. Медушевський: „Хто досить реально чує внутрішню духовно-інтонаційну єдність у конкретному музичному матеріалі твору, той може вважати себе справжнім музикантом. Бо він вміє інтонаційно мислити, а не лише механічно повторювати чи випадково відтворювати музику. Інтонаційно

мислити – це означає чути життя в звуках, через узагальнену інтонацію ліричного героя відчувати його душу, дивитися на світ його очима” [4, с. 90].

Інтонаційності мислення, що поглиблює спілкування з музикою, сприяє інтонаційна активність внутрішнього слуху. Вона забезпечує мисленеве уявлення нотного тексту, викликаючи в свідомості його „звучання”. Внутрішній слух, як характерна ознака музикальності, виступає провідною властивістю фахівця, без якої неможлива будь-яка його діяльність. Внутрішній слух, на думку Л. Благонадьожини, має дві форми прояву: 1) образно-слухова пам’ять, тобто відтворення в слухових образах того, що сприймалося дещо раніше, 2) слухова уява, тобто конструювання в слухових образах чогось нового [5, с. 41]. Збагачення внутрішнього слуху здійснюється завдяки музичним враженням, розвиненості музичного мислення, активному сприйманню музичних творів, а також у процесі безпосередньої музичної творчості.

Усе вище зазначене зумовило нас переосмислити процес викладання музично-теоретичних дисциплін з метою поліпшення у студентів рівня розвитку інтонаційності як основи мисленевої діяльності вчителя-музиканта. У своїй практичній роботі зі студентами, що навчаються за спеціальністю „Початкове навчання. Музика” ми намагалися донести майбутнім учителям значення музичної інтонації як смислової одиниці, завдяки якій народжується й живе музичний образ. Розробляючи нашу методику, ми враховували наступні методичні поради видатного вченого-музикознавця Б. Асаф’єва:

- інтонуючи кожную мить музики, треба пов’язувати її з попереднім і наступним звучанням. Цей прийом виступає засобом активізації слуху і сприяє повноцінному сприйманню музичного твору;

- розуміти музичну інтонацію як втілену в звуках думку, що призначена здійснити смисловий та емоційний вплив на слухача; усвідомити, що однією з основ первинної виразності – узагальненої інтонації – є інтервал,

який організується за допомогою ритму, утворюючи лаконічну і, разом з тим, виразну ритмоінтонаційну форму [6].

Разом з тим, музичну інтонацію не слід розглядати однобічно як одноголосну одиницю музики. Як пишуть Г. Побережна, Т. Щериця “в залежності від художнього завдання у синкретичній єдності інтонаційних засобів можуть виділятися якісь окремі грані, на які припадає особливе смислове навантаження. Так з’являються ритмо- й темброінтонації, гармонічні, фактурні інтонації та інші, пов’язані з певним образом, стилем” [7, с. 36].

Ці рекомендації знайшли втілення в творчих формах роботи на заняттях з теорії музики і сольфеджіо та були спрямовані на розвиток інтонаційного мислення майбутніх учителів. У межах цієї статті ми пропонуємо власну методику вирішення цієї проблеми. Творча спрямованість вивчення теорії музики і сольфеджіо ні в якому разі не заперечує традиційного підходу викладання цих предметів, але значно поліпшує процес засвоєння музично-теоретичних знань, активізує слух, пам’ять, мислення, увагу, а головне допомагає усвідомити зв’язок між теоретичним поняттям і музикою.

Основним методом роботи з майбутніми фахівцями ми обрали **метод імпровізації**. Залучаючи студентів до вокальної та інструментальної імпровізацій, ми намагалися досягти осмислення ними значення музичної інтонації у поєднанні з опрацюванням необхідних музично-теоретичних понять. Діяльність майбутніх спеціалістів ми організовували в межах існуючих мелодичних різновидів: пісенно-романсового (пісенно-танцювального), речитативно-декламаційного та інструментального.

На початковому етапі ми використовували **вокальну імпровізацію** з поступовим ускладненням поставленого завдання – від найпростіших мотивів, фраз до речення. Це знайшло втілення в індивідуальних, парних і групових формах роботи. Оскільки на початковому етапі навчання студенти поводяться несміливо, без проявів самостійності, впевненості, ініціативності ми пропонували їм **парні форми імпровізації**:

а) спів нотами прикладів “*запитання-відповідь*” (один студент створює мотив (фразу) – запитання, а інший – мотив (фразу) – відповідь). Ця форма роботи дозволяє використовувати всі теоретичні поняття курсу (види ладів, метро-ритмічні формули, інтервали, мелізми тощо);

б) “*інтонаційне повідомлення*” – один студент наспівує фразу не називаючи ноти, а інший відтворює мелодичний уривок нотами. (При цьому перший контролює правильність “розшифровки”).

в) “*діалог*” – на відміну від пункту а) – це більш розвинена імпровізація нотами, спрямована на досягнення образної єдності або протилежності думок. Ця вправа допомагає зрозуміти речитативно-декламаційний тип інтонації.

Спостерігаючи за студентами, ми побачили, що після роботи парами у них з’являється деяка впевненість у своїх силах, зростає зацікавленість творчим процесом. Тому наступним кроком розвитку музично-творчих навичок було впровадження сольної вокальної імпровізації, яка допомагає розвинути вміння висловити більш-менш завершену музичну думку, передати певне почуття, розкрити той чи інший настрій. При цьому доцільно спиратися на певний жанр, що забезпечує цілісність та осмисленість результату творення. У таких імпровізаціях знаходять відображення не лише всі теоретичні поняття курсу, а й з’являється орієнтація на емоційність (художність) вираження. Поступово процес створення імпровізацій ускладнювався. Так, вокальна імпровізація виростає до розмірів мелодичного періоду: студентам пропонується без підготовки створювати мелодію-думку, мелодію-настрій, мелодію-образ на діатонічній основі, а надалі – з елементами хроматизмів, використовуючи хроматичні прохідні та допоміжні звуки.

Одним із шляхів ускладнення завдань було застосування вокальної імпровізації, пов’язаної зі створенням спонтанного багатоголосся. Так, першими кроками у цьому виді діяльності було створення фрагментарного двоголосся. Наприклад: один студент співає з нот вправу, а інший мисленево

“добудовує” другий голос, активізуючи внутрішній слух. За другим разом вправа виконується двоголосом. Поступово можна перейти від фрагментарного до постійного двоголосся.

У подальшій роботі ми залучали трьох студентів до створення трьохголосної імпровізації. Слідкуючи по нотах за виконанням вправи з сольфеджіо, водночас два студенти „продумують” створення другого й третього голосу. Другий голос добудовується переважно в терцію до першого, а третій виконує функціональний бас, визначаючи гармонію, в стилі українського канту.

До створення багатоголосся можна залучати і всю групу студентів. Ми пропонували їм наступне завдання: визначити гармонію української народної пісні, яка представлена на дошці (міра складності її виконання визначається рівнем підготовленості групи до такого виду роботи). Записати її нижче на нотному стані у вигляді ансамблевого трьохголосся відповідно метро-ритмічній організації мелодичного зразка. Розділивши студентів на вокально-хорові партії, ми пропонували їм виконати акордову послідовність на звук “а...” чи закритим ротом, створюючи гармонічний фон пісні. За наступним разом це хорове виконання було використане як супровід для соліста, який співав мелодію. У подальшій роботі ми збагачували виконання пісні ритмічно організованим вокально-хоровим супроводом відповідно до заданої мелодії (це стосується рухливих танцювальних чи маршеподібних творів) і підбирали найбільш влучні склади для його виконання (типу: “пам-пам”, “па-ру-рам” тощо).

Окрім вокально-імпровізаційних вправ для розвитку інтонаційно-слухових навичок ми використовували на заняттях і *письмові творчі форми роботи*. Наприклад:

Виправте помилку в мелодії. Студентам пропонується одноголосний мелодичний уривок відомої дитячої чи української народної пісні, де навмисно зроблена помилка (один чи кілька звуків або один такт). Задача студента: відтворити внутрішнім слухом мелодію і виправити помилку.

Об'єднайте початок пісні з її продовженням: у лівій колонці представлено 3 – 4 мелодичні фрази відомих пісень. У правій колонці – неправильно розташовані їхні продовження. Задача студента полягає в тому, щоб встановити відповідність між фразами і визначити ці мелодії.

Завершіть мелодію відповідно будові (a+a, a+a₁, a+v): До даного першого речення створити друге відповідно заданим формулам.

Створіть другий голос до даного одноголосся (аналогічно – третій – до двоголосся, четвертий – до трьохголосся).

Вставте пропущений мелодичний уривок: Дано початок і кінець мелодії. Студент повинен заповнити пропущену середину (один-два такти).

Запишіть мелодію відомої пісні нотами.

Визначте і підпишіть гармонію пісні з функціональним басом.

Визначте жанр мелодії: Студентам пропонуються кілька мелодичних уривків. Наприклад, у розмірі $\frac{3}{4}$ треба визначити: вальс, мазурку, менует, полонез. На розмір $\frac{2}{4}$ – полька, колискова; на $\frac{4}{4}$ – марш, пісня-романс.

Для зняття психологічного напруження студентів ми пропонуємо ігрові форми навчання. Наприклад, *гра “Музичне лото”*. На лабораторному занятті викладач ділить студентів на приблизно однакові, за якістю музичних здібностей, підгрупи (по чотири чоловіки). Кожна підгрупа отримує набір карток-лото. На кожній з них написано один такт мелодії відомої української чи дитячої пісні. Зрозуміло, що картки перемішані і завдання команди полягає в тому, щоб якнайшвидше упорядкувати і визначити “розірвану” на такти пісню. Для цього треба, проінтонувавши кожен такт, виявити можливий початок і, відштовхнувшись від цього, розташувати правильно такти. Розв'язавши завдання, кожна команда співає свою мелодію. Переможцем стає та команда, яка першою виконала завдання. Ця гра не лише сприяє розвитку музичних здібностей, а й створює невимушену атмосферу, запалює азарт, згуртовує в одній команді сильних і слабких студентів.

У такий спосіб музично-теоретичні заняття перетворюються на захоплюючий творчий процес засвоєння знань, прояву творчих здібностей, в

якому беруть активну участь усі студенти, розкриваючи свій музично-творчий потенціал.

Список використаної літератури:

1. Шелупахина Т.В. Музыкальное мышление как предмет культурно-исторического анализа: Дисс... канд. филос. наук. – К., 1993. – 140 с.
2. Джалагония Л.А. Взаимосвязь речи и музыки как форм человеческого общения // Вопросы психологии. – 2001. – № 1. – С. 130 – 133.
3. Уланова С.І. Світоглядно-методологічні основи формування музично-естетичної культури // Художня освіта і проблеми виховання молоді / Кол. авт.: Рудницька О.П., Уланова С.І., Ростовський О.Я. та ін. – К.: ІЗМН, 1997. – С. 10 – 33.
4. Медушевский В.В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Музыкальная психология (Хрестоматия) / Сост. М.С. Старчеус. – М., 1992. – С. 84 – 91.
5. Благонядежина Л.В. Психологический анализ слухового представления мелодии // Музыкальная психология (Хрестоматия) / Сост. М.С. Старчеус. – М., 1992. – С. 41 – 57.
6. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация / Избр. труды, Т.У. Изд. академии наук СССР. – М., 1957. – С. 163 – 276.
7. Побережна Г.І., Щериця Т.В. Загальна теорія музики: Підручник. – К.: Вища школа, 2004. – 303 с.