

це шлях пошуку в собі «духовного, сутнісного», це шлях до самого себе. Сучасна освітня ситуація вимагає від викладача рефлексії як необхідної професійної якості.

Література

1. Доманский Е. В. Рефлексия как элемент ключевой образовательной компетенции // Интернет-журнал «Эйдос». - 2003. - 24 апреля. <http://www.eidos.ru/journal/2003/0424.htm>
2. Зеер С. Ф. Психология профессионального образования: Учеб. пособие.-2-е изд., перераб.- М., 2003.
3. Зязюн І. А. Рефлексія людини в гуманітарній філософії // Світло. - 1998. - № 1.
4. Желанова В. В. Теоретико-методологічні аспекти формування педагогічної рефлексії майбутнього вчителя // Вісник ЛНПУ імені Тараса Шевченка.-2007.-№ 3(120) лютий.
5. Маркова А. К. Психологічні критерії і ступені професіоналізму учителя // Педагогіка.-1995.- № 6.- С. 55-63.
6. Психологічний словник / За ред. В.І. Войтко.- К., 1982.
7. Хуторской А. В. Ключевые компетенции как компонент личностно-ориентированной парадигмы образования // Народное образование. - № 2. - 2003. - С. 58-64.

ФУНКЦІОНАЛЬНІ ПРІОРИТЕТИ ОСВІТИ НА ХУДОЖНЬО-ГРАФІЧНИХ ФАКУЛЬТЕТАХ

Чирва О. Ч.

Криворізький державний педагогічний університет

Анотація. В статті розглядається можливість і перспективи актуалізації в художньому утворенні функцій культурологічно-комунікативної спрямованості.

Ключові слова: художня освіта, візуальна комунікація, самореалізація.

Аннотация. Чирва Е. Ч. Функциональные приоритеты образования на художественно-графических факультетах. В статье рассматривается возможность и перспективы актуализации в художественном образовании функций культурологично-коммуникативной направленности.

Ключевые слова: художественное образование, визуальная коммуникация, самореализация.

Annotation. Chirva O. Functional priorities of education on artistic-graphic faculties. In the article the possibility and prospects of actualization of functions which have a character of communication in a culture in artistic education is considered.

Key words: artistic education, visual communication, self-realization.

Постановка проблеми. Національна доктрина розвитку освіти України у XXI столітті проголошує «реалістичний курс розвитку освіти в контексті постсоціалістичних перетворень, умовах утвердження демократичних і ринкових відносин, становлення інформаційного суспільства, перманентного оновлення і актуалізації знання у світовому глобалізаційному просторі» [4].

Сучасні проблеми і необхідність реформування мистецької освіти чітко сформульовані Л. М. Масол у концепції художньо-естетичного виховання: глобалізація як провідна ознака сучасності та соціокультурні процеси в Україні зумовлюють необхідність переосмислення концептуальних засад художньо-естетичного виховання школярів. Нові тенденції розвитку культури інформаційного суспільства, пов'язані з глобальним поширенням мас-медіа, не можуть не впливати на систему освіти і виховання, яка в усі часи гнучко реагувала на соціокультурні умови і потреби [3, 162]. Художньо-естетичне виховання потрібно розглядати не лише як процес набуття художніх знань і вмінь, а насамперед як універсальний засіб особистісного розвитку школярів на основі виявлення індивідуальних здібностей, різнобічних потреб та інтересів» [3,163]. За таких умов потребують реорганізації як змістовно-цільовий, так і функціонально-процесуальний компоненти художньої освіти на всіх рівнях.

Головне, на що спирається нова парадигма освіти - це процеси соціалізації особистості. Вона передбачає «включення особистості, яка формується, у певний соціум з його цінностями, нормами, принципами, установками, стандартами, що відображають потреби суспільства до соціально значущих якостей людини» [5, 48]. Основу позиції освітніх систем складають мотиви, потреби, інтереси, установки, спрямованість особистості. Головними факторами розвитку особистості виявляються внутрішнє середовище, активність і потреба у самореалізації.

Виходячи з означеного, змінюються і функціональні пріоритети сучасної освітньої системи. Особливо це стосується художньої освіти, яка ґрунтується і залежить від розвитку внутрішньої, ціннісної сфери особистості.

Аналіз останніх публікацій. Проблеми змінення функціональної спрямованості художньої освіти у різних аспектах розглядалися в працях

Н. Ганнусенко, І. Зязюна, О. Комаровської, Л. Масол, С. Нічкало, О. Оніщенко, В. Рогозіної, О. Семашко та ін.

Мета статті полягає у спробі означити функціональні пріоритети мистецької освіти на художньо-графічних відділеннях факультетів мистецтв в сучасних умовах.

Результати дослідження. Функціональна спрямованість художньої освіти, на відміну від творчості, більшою мірою залежна від економічних потреб і уподобань суспільства і меншою - від потреб внутрішнього розвитку суспільства та індивідуальних якостей особистості. Особливо це стосується дисциплінарно-спрямованих художньо-освітніх моделей, які призначені для ефективного формування майстрів певного напрямку, але виявляються досить сталими щодо швидкоплинних соціокультурних потреб.

Українська вища освіта має не лише постійно адаптуватися до соціально-економічної ситуації в державі, але й випереджати ці процеси, формуючи їх суть і кадрове забезпечення. Необхідно своєчасно реагувати на ситуацію, яка складається на світовому ринку освітніх послуг. Відставання від світових тенденцій неприпустиме. Пріоритетами освіти, при цьому, є не знання самі по собі і навіть не «потреби народного господарства», а розвиток особистості і формування громадянина, здатного самостійно і вільно мислити і діяти.

Реорганізація учбово-дисциплінарних моделей освіти на особистісно-зорієнтовані потребує як оновлення змісту художньої освіти, так і реалізації нових підходів до організації навчання на факультетах мистецтв педагогічних університетів.

Функціональні пріоритети художньої освіти визначаються досягненнями синергетики, герменевтики, феноменології, аксіології, акмеології, які розкривають нові якості художніх цінностей і можливості їх впливу на особистість. Активізуються культурологічний і антропологічний

аспекти педагогічних досліджень. Узагальнюючи теоретичні здобутки, дослідники виділяють такі функції мистецтва: естетична, інформативно-пізнавальна, світоглядно-виховна, духовно-творча, аксіологічна, евристична, соціально-орієнтаційна, комунікативна, регулятивна, сугестивна, гедоністична, релаксаційно-терапевтична, компенсаторна. Відповідно відзначається, що «на відміну від традиційного домінування в освітньо-виховній системі інформативно-пізнавальної функції доцільно виділити і посилити в педагогічній практиці духовно-творчу функцію, яка тісно пов'язана з світоглядно-виховною» [3, 164].

Сутність особистісно-орієнтованої парадигми освіти складає процес і результат формування ціннісного образу особистості. Результативність освітнього процесу залежить від системи соціальних зв'язків – комунікації. Тобто освіта виступає сьогодні як комунікативна система, що потребує переорієнтації її функцій. «Освіті надається нова функція – бути суб'єктом перебудови соціуму, сприяти розвитку самостійності і відповідальності особистості, становленню її творчої індивідуальності» [5, 51]. Акцентується спрямованість на саморозвиток, самоосвіту, самореалізацію природних сил людини. Саме якість комунікативних процесів забезпечує активність особистості у змінах сучасного соціокультурного середовища і відповідно самої себе. Спрямованість сучасної освіти на актуалізацію пізнавальної і творчої активності через організацію комунікативних процесів співпадає з сутнісними процесами художньої освіти, які також визначаються процесами і результатом розкриття і становлення індивідуального творчого потенціалу особистості у певних соціокультурних умовах. Художня творчість - це особлива комунікативна система, яка чутливо реагує на внутрішні потреби соціуму.

На наш погляд, увага дослідників-педагогів має зосередитись на культурологічно-комунікативних аспектах мистецької освіти і виділенні відповідних функцій – соціально-орієнтовної, комунікативної,

регулятивної як пріоритетних. Зазначені функції безумовно пов'язані між собою і визначають спрямованість художньої освіти на усвідомлення закономірностей комунікативно-мовних процесів у розвитку особистості в царині мистецтва.

Комунікативна функція мистецької освіти на художньо-графічних факультетах в цілому полягає у забезпеченні здатності особистості до певного рівня візуального сприйняття, інтерпретації і репрезентації інформації засобами образотворчого мистецтва. Доцільним є аналіз функцій окремих комунікативних актів та подій в навчальному процесі художніх вузів.

Сучасна художня свідомість особистості і суспільства в цілому характеризується складними процесами, які порушують кордони між суміжними галузями мистецької діяльності. Це явище міждисциплінарних експериментів набуло помітного вигляду у 1980-ті роки, розширило свої кордони протягом 1990-х і продовжує поширюватись у XXI столітті.

Твори «сучасного мистецтва» побудовані не на «розповідальному» принципі, який широко використовувався в минулому. Вони тепер будуються здебільшого на принципі провокування самостійного мислення глядача чи то слухача, поштовх до якого повинен давати твір сучасного мистецтва. За таких умов художній твір значно розширює власні межі і стає засобом активної, а іноді і агресивної комунікації.

Наявність активного комунікативного аспекту в художніх творах дозволяє стверджувати, що майже всі форми сучасного мистецтва містять у собі проєктний (дизайнерський) компонент. Різні форми мистецтва складають з дизайном єдине поле, в якому формується сучасний художній світогляд митців та дизайнерів.

Мистецька освіта повинна враховувати зміни художньої свідомості як на рівні суспільства, так і на рівні особистості. Фахівець в галузі художньої освіти має володіти різними стратегіями візуального

сприйняття, мислення і передачі інформації, володіти прийомами як посилення ефектів впливу візуальної інформації на свідомість особистості, так і захисту від неї.

Художній твір виявляється своєрідним текстом, створення якого передбачає системний підхід, а саме врахування головних залежностей між: аудиторією, якій він адресований; художніми засобами передачі образу; творцем і суспільством. Професійний рівень майбутнього художника-педагога в значній мірі залежить від усвідомлення процесів художньої творчості як візуальної комунікації, а педагогічної взаємодії як суто комунікативного акту.

Розвиток технологій і засобів художньої діяльності, з одного боку, компенсують недостатність виконавської майстерності митця, а з іншого - виявляють проблеми у сфері ціннісного ставлення, художньо-образного мислення і творчої активності особистості. Зазначені проблеми продовжують загострюватись останнім часом і актуалізують роль регулятивної функції художньої освіти. Художні школи різного ступеню здатні готувати майстрів досить високого професійного рівня, а від формування творця, здатного не лише до оригінального самовияву, а і до системного свідомого сприйняття складних соціальних явищ, до відображення в образній формі глибоких світоглядних суджень постійно викликає труднощі. Подолання цих труднощів ми пов'язуємо із зосередженням художньої освіти на проблемах становлення візуального мислення особистості майбутнього фахівця, яке здатне поєднати різні стратегії візуальної комунікації: художньо-образну, конструктивно-знакову, художньо-проектну, символічну.

Сучасні умови потребують від освітніх систем проєктувальної, «дизайнерської» спрямованості. Саме тому з'являються такі поняття, як «дизайнерська педагогіка», що має за мету проєктувати фахівця майбутнього, здатного до вирішення різнопланових проблем візуальної і

художньої комунікації. Необхідно розбудовувати освітній процес на усвідомленні загальних чинників художньої творчості, які поєднують стратегії духовного освоєння світу в образотворчому мистецтві і матеріально-прагматичному дизайні.

Вважаємо, що вимоги до сучасного фахівця в галузі художньої освіти, які ґрунтуються на засвоєнні знань та вмінь з теорії і методики реалістичного відображення дійсності як головного методу художньо-образного освоєння світу, необхідно розширити за рахунок освоєння різновиду сучасних стратегій візуальної творчості, засвоєння знань і вмінь з теорії і методики візуальної комунікації. Художник-педагог має усвідомлювати закономірності візуального сприйняття, володіти культурою візуального мислення, процесами інтерпретації і моделювання різної знаково-символічної візуальної інформації, розуміти психологічні процеси створення зображень як візуальних текстів і володіти прийомами їх ефективного застосування в педагогічному дискурсі, отримати основи семіотичних знань, тобто значення візуальних текстів як знаково-символічних структур.

Висновки. Оптимізація процесу підготовки професійних кадрів художньої освіти у сучасних умовах потребує узагальнення і поглиблення її змісту, визнання пріоритетності культурологічно-комунікативних функцій освітнього процесу, створення педагогічних технологій активної творчої самореалізації особистості. Комунікативні підходи дозволять проаналізувати процеси формування інформаційно-художньої репрезентативної і творчої свідомості особистості на засадах інтелектуалізації і системного дослідження інтуїтивних процесів вибору, сприйняття, інтерпретації візуальної інформації.

Відповідність дидактичних систем художньої освіти внутрішнім соціокультурним потребам зумовить значне підвищення якості і результативності навчального процесу.

Перспективи подальших досліджень. Розширення змісту і задач художньої освіти виявляє низку проблем, які пов'язані насамперед з «екологією» художньої діяльності, взаємозалежністю естетичного, етичного, прагматичного в процесі створення художнього твору, з невідповідністю змістовного навантаження твору і особистісних смислів, які ним породжуються. «Мистецтво і є тією єдиною діяльністю, яка відповідає задачі відкриття, відображення і комунікації особистісного смислу дійсності, реальності» [2, 176]. Тому вирішення проблем співставлення змісту і цілей художньої освіти з внутрішньою динамікою утворення особистісних смислів виявляється досить актуальним і потребує подальших досліджень.

Література

1. Бергер А. Видеть – значит верить. Введение в зрительную коммуникацию: Пер. с англ. – М.: Издательский дом «Вильямс», 2005. – 288 с.
2. Даниэль С. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / Сергей Даниэль. – СПб.: Амфора, ТИД Амфора, 2006. – 206 с.
3. Концепція художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх навчальних закладах // Книга для вчителя дисциплін художньо-естетичного циклу: Довідково-методичне видання / Упоряд. М. С. Демчишин; О. В. Гаїдамака. – Харків: ТОРСІНГ ПЛЮС, 2006. – С. 160 - 211.
4. Національна Доктрина розвитку освіти України у XXI столітті // Педагогічна газета. – 2001. – № 7 (липень).
5. Превентивна педагогіка: Навчальний посібник / Кондрашова Л. В. – Кривий Ріг: КДПУ, 2004. – 304 с.

УРОКИ МУЗИЧНОГО СЯТОЗНАВСТВА ТА ЇХ РОЛЬ У ФОРМУВАННІ ПРОФЕСІЙНОГО МИСЛЕННЯ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИКИ

Шахлісвич О. А.

Південноукраїнський державний педагогічний університет
ім. К. Д. Ушинського

Анотація. Уроки музичного саятознавства дають нам позитивний приклад порівняльного музикознавства, допомагаючи розглядати питання історії української музичної культури під новим кутом зору – під кутом зору порівняльного аналізу, з'ясувати загальні закономірності музично-історичного процесу на різних ступенях розвитку суспільства.

Ключові слова: саятознавство, професійне мислення.

Анотація. Шахлиевич О. А. Уроки музыкального саятоведения и их роль в формировании профессионального мышления будущих учителей музыки. Уроки музыкального саятоведения дают нам положительный пример сравнительного музыковедения, помогая рассматривать вопросы истории украинской музыкальной культуры под новым углом зрения – под углом зрения сравнительного анализа,

всередині різних музичних культур дасть можливість наглядніше й конкретніше досліджувати національну своєрідність кожної окремої культури і разом з цим глибше ставити питання про зв'язки цих культур з українською національною музичною культурою. Вивчення кожної музичної культури підсумовує аналіз взаємозв'язків з іншими. Такий принцип покладений і в основу нашої роботи. Ми вважаємо, що це відкриє значні можливості для глибокого науково-дослідного аналізу історії братніх музичних культур з точки зору найважливіших методологічних проблем навчання і виховання майбутніх вчителів музики.

Темою статті є творчість великого вірменського ашуга, поета і музиканта Саят-Нови (1712-1795). Оскільки його творчість – нерозривний сплав поезії і музики, перед нами постає складне завдання: провести дослідження на стику двох наук – літературознавства і музикознавства разом з музичною психологією, яка, як відомо, вивчає не тільки психологію музичної творчості, але й психологію музичного сприйняття [8, 73].

Дослідження творчого шляху Саят-Нови велися зусиллями вірменських, азербайджанських, грузинських і російських учених протягом двохсот років.

Саят-Нова (справжнє ім'я – Арутін Саядян) був придворним поетом грузинського царя Іраклія II, прославився як співець вірменського, грузинського і азербайджанського народів. Ашуг (від тюрксь. ашик – закоханий) – це народний поет-співець і музикант, близький до українського кобзаря, у азербайджанців, вірмен і сусідніх з ними народів, а також деяких країн Сходу. Ашуги складають свої пісні-імпровізації під акомпанемент струнного інструменту (саз, тар, кеманча). Протягом століть вони створили свою школу поетичного, музично-композиційного і виконавського мистецтва, засновану на давніх художніх традиціях. Мелодика пісень ашугів варіюється залежно від імпровізаторського дару співака.

Довго трималася думка, ніби Саят-Нова був лише напівграмотним ашугом. Проте вчені Вірменії, Азербайджану і Грузії завжди вважали, що Саят-Нова був не тільки великим ашугом, але й самобутнім поетом, співаком Сходу [10, 27]. Майбутній лірик в юності отримав шкільну освіту, потім наполегливою самоосвітою набув багато знань. Про це свідчить хоча б те, що Саят-Нова володів кількома мовами і вільно писав на них, багато їздив різними країнами, збагачуючись життєвими враженнями. На відміну від більшості ашугів, що складали свої пісні «на ходу», Саят-Нова писав, саме писав вірші і пісні, шліфував фразу за фразою, добираючи найвиразніші слова, добиваючись ясності думки. Він говорив: «У тридцять п'ять років я багато писав і багато витирав; – і дивувався – як мова у майстра може бути не стрійною» [9, 119].

У зв'язку з цим, ми вважаємо дещо помилковим хрестоматійне твердження, що «ашуг – це поет-імпровізатор». Так, ашуги були імпровізаторами, але більшість з них, перш за все, були поетами і співаками, творцями «авторських пісень», що заздалегідь створювали, а потім вже публічно виконували свої пісні. Такими були й українські прославлені кобзарі і бандуристи – О. М. Вересай, М. Кравченко та ін.

Видатний вірменський поет і вчений Ованес Туманян, який багато попрацював для відродження, збереження і пропаганди творчості Саят-Нови, писав, що подальший розвиток національної вірменської культури неможливий без знання й вмілого використання музичного фольклору, зокрема, багатющої спадщини ашуга, в якій Саят-Нові належить першорядне місце, адже він успадкував найкраще з середньовічної вірменської культури. І разом з тим великий ашуг ознаменував новий, ренесансний період цього національного народного мистецтва [9, 50-59]. Ці висновки вірменського майстра слова треба взяти на озброєння майбутнім вчителям музики України, коли вони пропагуватимуть

досягнення українського національного музичного фольклору, старовинних кобзарів і бандуристів.

Термін «саятознавство» ствердився у закавказькому культурознавстві у 1852 р., після виходу відомої роботи Геворка Ахвардяна, і має за плечима вже декілька століть, знайшовши нове життя у ХХ-му.

Гомер співав свої легенди під акомпанемент ліри і, вважається, це був кращий спосіб розповісти світу подібні історії. Людям потрібні легенди і співці, які закликають творити, будувати і боротися. Адже тільки у боротьбі народжується сила, стійкість. Саят-Нова творив у важкий час соціальної невлаштованості, не піддаючись відчаю та зневірі у сили і можливості людини. Ашуг оспівував життя та його красу, в творчості поета любов посідала першорядне місце. Саят-Нова був релігійною людиною і останні роки життя провів в монастирі. У пізніх, «монастирських» піснях є нотки втоми і розчарування, та все ж не ці мотиви, а величезна життєлюбність і життєствердження, пройняті глибокою людяністю, пафос краси, любові і діяння в ім'я народу є головним у мистецтві Саят-Нови. Він не був «безтурботним солов'єм», що «виконує соціальне замовлення феодалів» і грузинського царя Іраклія II [9, 124].

Саят-Нова писав і співав на тбіліському діалекті вірменської мови. У творах народного співака Вірменії багато умовного: символів, метафор, іносказань, характерних для поетичного мислення XVIII сторіччя. Тому сьогодні особливо важливим є вірне тлумачення його пісень сучасними дослідниками, у яких проблеми взаємозв'язку національних художніх традицій, взаємодії музичного фольклору і літератури, питання мови і стилю мистецтва ашуга, а також його естетики стоять на першому місці. Той, хто зарозуміло ставився до мистецтва ашуга, стверджував, ніби Саят-Нова складав «лише для свого задоволення» [9, 125]. Корені творчості великого ашуга - в іранській і навіть індійській поетичній і пісенній традиції. Хоча ясно, що не вони, а в першу чергу рідна - закавказька,

особливо вірменська, поезія живила його творчість. Пам'ятаючи, що музична естетика досліджує сутність історичного і національного в музиці разом із загальними закономірностями музичного мислення, а також співвідношенням і зв'язком музики з іншими мистецтвами, необхідно підходити до дослідження творчості Саят-Нови саме з цих позицій.

Багато творів народного співака містять філософські і морально-повчальні проблеми, що підкреслює важливість його творчості для майбутніх учителів музики. «Саят-Нова співав не тільки про багатостраждальну долю рідного народу, він виражав печаль і радість всіх народів Закавказзя» [9, 125]. «Великий поет-гуманіст, роздумуючи про долю людини, її положення у житті, оспівував добро і засуджував зло, протиставляючи освіту нецтву» [9, 125]. Він, поза сумнівом, керувався лише одним прагненням – бути доступним народу. Самобутній творець підняв народну мову на рівень досконалості літературної мови, створив свій неповторний стиль – і ці його досягнення були успадковані потім поколіннями ашугів протягом більш ніж півтора століть.

Деякі люди вчаться, слухаючи, інші – читаючи, треті – спостерігаючи. Вчися як можеш, але – вчися! Це кредо Саят-Нови непогано було б перейняти і нашим студентам. Бо наша освіта багато в чому залежить від нас самих. Вчитель, педагог – лише провідник, що вказує нам шлях до знань. Ані школа, ані інститут не можуть дати нам закінченої освіти. Самоосвіта – нескінченна, так само, як не має кінця процес пізнання всього суцього. Якщо майбутнім музичним педагогам понад усе доступний світ звуків, мова музики – розвивай, збагачуй їх, відточуй свій дар Божий, довівши його до досконалості.

Тема любові – головна у творчості великого ашуга. Вона трактувалася ним досить широко, як одна з основ суспільного життя, як найглибший вираз людського ества, як явище великої моральної сили. Любов людини до людини, до свого народу і рідної землі нерозривна із

сприйняттям і розумінням краси світу. Поет, на переконання Саят-Нови, народжується з великої любові до життя, а поетичний талант, що розвивається наполегливою працею, лише посилює цю любов. З ідеєю любові вірменського ашуга пов'язана ідея добра: будь-яка людина повинна творити добро. Поет виступав проти зла, яке він розумів як зневагу людської гідності, як паразитизм, віроломство, інтриги. Справжнє щастя людини у тому, щоб жити для людей. «Лірика Саят-Нови, - за висловом Л. Арутюнова, - може розкрити світовідчужання особистості у широкому діапазоні – від філософії любові як повноти буття до проповіді добра і свободи як його природного наслідку» [1, 4].

Відомо, що мистецтво народного співака виникло на фундаменті народно-словесної і музичної (композиторської і виконавської) творчості. Прекрасні вірші Саят-Нови не читалися, а співалися. Не можна відділяти його вірші від музики. Ще у 1935 р. кращі з пісень великого вірменського ашуга були перекладені для фортепіано відомим вірменським композитором С. Бархударяном. М. Шагінян пише, що і слово, і мелодія у творчості поета-співця народжувалися одночасно, визначаючи чарівливість і силу впливу його пісень [12, 87]. Коефіцієнт корисної дії лірики Саят-Нови, – стверджує письменниця, – а разом з ним і могутнє самоутвердження поета як порадника і вчителя царів, заступника народу безмірно зростали саме завдяки такому синтезу мистецтв.

Подібний «синтез мистецтв» створив у свій час і відомий український філософ, письменник та педагог Г. С. Сковорода, збагативши українське віршування засобами народнопісенної тонізації. Важливою задачею майбутніх вчителів музики є вивчення і пропаганда того самобутнього, що внесли Г. С. Сковорода в українську, а Саят-Нова – у східну музичну культуру. В цьому сенсі загальна історія музики як жодна з дисциплін надає значні можливості для порівняння і зіставлення різних

музичних культур, збагачуючи при цьому наше уявлення про власну музичну культуру.

Висновки. Музичне саятознавство є невід'ємною частиною не тільки вірменської, закавказької, східної, але й світової музичної культури. Ознайомлення з музичною культурою Закавказзя, саятознавством значно розширює музичний та загальнокультурний кругозір студентів, залучає їх до високої духовності, а уроки музичного саятознавства відіграють значну роль у формуванні професійного мислення майбутніх учителів музики.

Література

1. Гришашвили И. Вступительная статья к сборнику: Саят-Нова, Лирика. – М.: Гослитиздат, 1963.
2. Корганов В. Д. Кавказская музыка: Сб. статей. 2-е изд. – Тифлис, 1908.
3. Кочарян А. Армянская народная музыка: Общий обзор. – М.-Л., 1939.
4. Мурадян П. М. Саят-Нова по грузинским источникам: Филологические заметки и материалы // Резюме на русском языке. – Ереван: Изд. АН Армянской ССР, 1963.
5. Народні пісні в записах Миколи Гоголя. – К.: Музична Україна, 1985.
6. Педагогічні ідеї Г. С. Сковороди. – К.: Рад. школа, 1972.
7. Подакшин С. О., Роговин М. Д. Дво джерел вищої освіти // Від Вишинського до Сковороди. – К.: Наук. думка, 1972.
8. Сборник работ физиолого-психологической секции. Труды ГИМН. – Вып. I. – М., 1925.
9. Туманян О. Саят-Нова // Сб. статей, речей и высказываний из жизни ашуга Саят-Нова, 1712-1795. – Ереван, 1945.
10. Шавердян А. Комитас и армянская музыкальная культура. – Ереван, 1956.
11. Шавердян О. А. А. Спендиаров. Жизнь и творчество // Краткий очерк. – 2-е изд. – М., 1957.
12. Шагинян М. Сберег я честь народную... – М.: Литературная газета. – 19.11.1963 г.

НЕТРАДИЦІЙНІ ФОРМИ ГАРМОНІЗАЦІЇ В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Шевченко І. В.

Криворізький державний педагогічний університет

Анотація. Стаття присвячена аналізу й узагальненню досвіду нетрадиційної практики опанування курсу гармонії, впровадженню нестандартної методики в систему підготовки вчителя музики загальноосвітньої школи.

Ключові слова: гармонізація, нетрадиційна гармонізація, музичний звук (тон), акордоутворення, нетрадиційне акордоутворення, акорди нетерцевої структури, тематична гармонія, музичний склад, музична фактура.

Аннотация. Шевченко И. В. Нетрадиционные формы гармонизации в системе подготовки учителя музыки. Статья посвящена анализу и обобщению опыта нетрадиционной практики освоения курса гармонии, внедрению нестандартной методики в систему подготовки учителя музыки общеобразовательной школы.

Ключевые слова: гармонизация, нетрадиционная гармонизация, музыкальный звук (тон), акордообразование, нетрадиционное акордообразование, аккорды нетерцевой структуры, тематическая гармония, музыкальный склад, музыкальная фактура.

Annotation. Shevchenko I. *The untraditional forms of harmony in the system of training teacher of music. This article is devoted to the analysis and the generalized experience of untraditional practice in the assimilation of harmony's course, the introduction of unstandard method in the system of training teacher of music.*

Key words: *harmonization, nonconventional harmonization, musical sound (tone), formation of chords, nonconventional formation of chords, chords not a third of structure, thematic harmony, a musical warehouse, the musical invoice.*

Постановка проблеми. Серед дисциплін музично-теоретичного циклу курс академічної гармонії посідає чільне місце в системі підготовки вчителя музики загальноосвітньої школи. Його метою та завданнями, як в теоретичному, так і практичному плані, є засвоєння гармонічної мови класичної музики. Однак робота вчителя музики в своїх класних та позакласних формах передбачає також і практику вільної орієнтації в ладогармонічних системах сучасної академічної та популярної музики. Тому, поряд з широко застосованими на заняттях «Гармонії» традиційними формами, такими як гармонізація академічних мелодій та пісень шкільного репертуару, побудова та гра гармонічних секвенцій, зворотів, модуляцій, послідовностей тощо, виникає необхідність опанування нетрадиційними формами гармонійного мислення.

Останні у сучасній академічній музичній мові в першу чергу пов'язуються з перетвореними ладотональністю, структурою акорду, музичною тканиною, нетиповими гармонічними зворотами, «неправильною» логікою і т. ін. В навчальних практичних формах – з «неакадемічним», більш вільним, творчим застосуванням різноманітних гармонічних засобів. Сенс творчих робіт, власне, і полягає в тому, щоб надати гармонії (акорду), гармонізації більш реальних умов, дійсно наближених до музичного тексту та контексту.

Вищезначені форми практичних завдань не лише сприяють розвитку фантазії, творчого мислення, розширюють кругозір, але й формують уміння критично ставитися до будь-якого музичного твору, що так необхідно майбутньому вчителю музики в його подальшій професійній

діяльності. Аналізу й узагальненню досвіду нетрадиційної практики опанування гармонії і присвячена дана науково-методична робота.

Аналіз досліджень та публікацій. Провідною тенденцією останніх десятиліть минулого століття є значне посилення уваги до теоретичного аспекту гармонії. Навчальна література з гармонічної проблематики в основному розширювалася за рахунок збільшення обсягу теоретичної інформації – різноманітних «Теоретичних курсів гармонії» (В. Берков, С. Григор'єв, Т. Кравцов, Л. Мазель, Н. Прівано, Ю. Тюлін, Ю. Холопов та ін.) та «Навчальних посібників з гармонії» (І. Дубинін, В. Зелінський, А. Мясоседов, І. Способін, О. Степанов, Ю. Тюлін та ін.).

Серед чисельних видань посібників з гармонії практичного характеру в основному переважали різноманітні «Збірки задач» (Б. Алексєєв, І. Асєєв, В. Берков, К. Дмитревська, В. Зелінський, А. Мутлі, О. Степанов, Ю. Тюлін та ін.). Однак, практичні вправи і завдання, запропоновані в названих посібниках, майже не відрізнялися від тих, що містились у «Практичному підручнику гармонії» М. Римського-Корсакова або «Підручнику гармонії» професорів Московської консерваторії І. Дубовського, С. Євсєєва, І. Способіна, В. Соколова. Так, наприклад, зразки мелодій для гармонізацій в них фактично були «запрограмовані» на суто раціональне «чергування звуків», поставали лише «підпіркою» для акордових «стовпів», а самі мелодії певним чином зводились до «скрашування, вуалювання» акордової стереотипності [6, 3].

Не можна разом з тим не зазначити і того, що більшість музичних теоретиків відчували потребу подолання й оновлення академічної традиції виконання практичних вправ і завдань, що знаходило вираз у таких формах як, наприклад, завершення періоду на мелодичній основі початкового викладення музичного матеріалу, створення окремих побудов простої дво- або тричастинної форми, застосування кількох варіантів гармонізації однієї мелодії, виконання задач у вільній фактурі. Для впровадження творчих

завдань також використовувались своєрідні ритмічні та гармонічні «підказки» у вигляді функціональних «цифровок», вказувались моменти кульмінацій, позначались секвенції, відхилення, модуляції тощо. Але ці завдання і вправи застосовувалися лише до окремих тем і носили здебільшого епізодичний характер.

Спробу впровадження дійсно нестереотипних, нетрадиційних вправ в практику опанування курсу гармонії почасти було здійснено Ю. Тюлінім в його практичному курсі «Музична фактура та мелодична фігурація» та О. Теплицьким в посібнику «Творчі вправи в курсі гармонії», які, на наш погляд, можуть розглядатися лише як перехідний етап у творчому оновленні практичного курсу гармонії. Ближче всього до творчої стилістики практичного курсу гармонії підійшла провідний санкт-петербурзький музичний теоретик Т. Бершадська. Свій посібник «Нетрадиційні форми письмових робіт з гармонії в консерваторіях» [1] вона присвятила саме розвитку усвідомлення логіки можливих форм «некласичного» гармонічного багатоголосся, розширенню стилістичного кругозору за основи завдань, що передбачають нетрадиційний підхід до опанування сучасної музичної мови в курсі гармонії на теоретико-композиторських факультетах вищих навчальних музичних закладів.

Узагальнення досвіду специфіки нетрадиційних форм гармонізації музичного матеріалу та впровадження його в систему підготовки вчителя музики загальноосвітньої школи складають **основну мету** даної роботи.

Результати дослідження. В системі підготовки вчителя музики навчальний курс гармонії являє собою нерозривну єдність двох частин – теоретичної і практичної, кожна з яких є необхідною складовою іншої, а разом вони покликані сприяти поглибленому усвідомленню основних явищ та закономірностей музичної мови. Разом з тим сьогодні спостерігається значне посилення уваги до практичного аспекту опанування гармонії. В його межах, безумовно, академічному підходу має

належати провідне місце, відповідно, теоретичні знання та практична апробація основних законів гармонії та закономірностей акордоутворення, ладофункціонального зв'язку і логіки голосоведіння – основа майбутньої професійної діяльності вчителя музики. Саме тому в циклі музично-теоретичних дисциплін завжди існує нагальна проблема опанування гармонії в контексті неакадемічних, нестереотипних форм. Лише вони спрямовані до пробудження духу творчості, звільнення від обмежень суворих, догматичних поглядів навчальної програми, встановленню свого роду «зворотного зв'язку» між шкільною технологією у навчальному процесі і творчістю, художньою практикою, можливістю більш вільної орієнтації в просторі сучасної академічної та популярної музики.

У розмаїтті неакадемічних форм опанування курсу гармонії автор надає перевагу нетрадиційним формам гармонізації музичного матеріалу, розробляючи в межах навчального плану підготовки вчителя музики власну програму спецпрактикуму «Нетрадиційні форми гармонізації пісень шкільного репертуару». Метою означеного спецпрактикуму є опанування гармонії «поза правилами», в контексті множинності трактування гармонійних рішень. Відповідно, до його завдань відносяться: ознайомлення з поняттям «музична тканина» та її складовими – акордоутворенням і мелодикою, музичним складом та музичною фактурою, а також практична апробація гармонії в системі інтонаційно-мелодичних зв'язків, нетрадиційного акордоутворення, фактурного оформлення гармонії, основних елементів розвитку та варіювання гармонічних структур.

Спецпрактикум «Нетрадиційні форми гармонізації пісень шкільного репертуару» розрахований на 32 години лабораторних занять та призначений для вивчення на IV курсі, доцільно доповнюючи музично-теоретичні курси з «Гармонії» та «Акомпанементу і імпровізації».

Чому саме перевага надається нетрадиційним формам гармонізації пісень шкільного репертуару і в чому полягають сутність, особливості та специфіка даного спецпрактикуму?

Вважається, що гармонізація належить до основних, важливих і найбільш складних форм практичної роботи в курсі гармонії [3, 3]. Вона ґрунтується на приєднанні до голосу – мелодії, басу, середніх голосів – «зв'язаної і логічної послідовності акордів», «тлумаченні функціонального значення звуків цього голосу в їх взаємному зв'язку та розвитку» [8, 30]. При цьому, як відомо, сама гармонія – то є злагодженість, суголосність, впорядкування, правильне співвідношення частин у будь-якому предметі, зв'язок, сполучення, єдність протилежностей, музичний стрій, лад [2, 237], що забезпечує поєднання звуків у співзвуччя (сполучення звуків) та послідовності (логічні утворення), позначаючи тим самим техніку (мистецтво) «благозвучності» [9, 7]. Отже, сутність гармонізації полягає в механізмі впорядкування звуковисотних відносин в одночасності (гармонічна вертикаль – інтервали, акорди і т. ін.) та послідовності (гармонічна горизонталь – мелодія, монодія, поліфонія тощо).

Основним конструктивним елементом гармонії та гармонізації з точки зору механізму впорядкування звуковисотних відносин в одночасності є акорд або, інакше, співзвуччя певної форми організації. В основі його побудови в академічній гармонії покладено терцевий принцип, в неакадемічній, відповідно, – нетерцевий. До речі, вже романтики не вважали терцевість єдиним принципом організації структури акорду і поступово почали певним чином її трансформувати. Згадаємо, наприклад, «тристан-акорд» Р. Вагнера або «прометеїв-акорд» О. Скрябіна. Крім того, в самій будові акорду, на думку Т. Бершадської, «немає непрохідної межі між терцевою та нетерцевою структурою і... можливість розташувати тони акорду за терціями сама по собі ще не є достатньою умовою, що забезпечує його сприйняття як терцевого...» [1, 13]. Так, наприклад,

терцеву структуру акорду-співзвуччя «до-мі-соль-сі-ре-фа-ля», скажімо, можна розташувати й нетерцевим способом як «до-ре-мі-фа-соль-ля-сі» або «до-фа-сі-мі-ля-ре-соль» і т. ін.

При цьому, оскільки лише терцевий принцип будови акорду забезпечує сприйняття його як певним чином конструктивного цілого у єдності всіх його складових, відтак, за нетерцевим принципом зростає значення одиницності, унікальності кожного окремого тону в акорді-співзвуччі. Зазначимо також, що різні ступіні «злиття» музичних тонів у гармонійно «суголосні» звучності консонансів і, відповідно, «незлиття» в негармонійні звучання дисонансів – поняття історично відносні. На відміну від них, музичний тон, звук – більш стабільна і в такому розумінні позаісторична структура гармонічної (як, і в цілому музичної) побудови, отже, дійсно унікальне явище гармонічної мови.

Унікальність музичного звуку (тону) закладена, так би мовити, в самій його «середині». Адже те, що людський слух сприймає як певної висоти «один» звук, з точки зору акустики являє собою співзвуччя, утворене кількома «звуками» – частковими тонами, обертонами, призвуками, гармоніками. Основний тон ми відчуваємо як окремий звук точної або відносно точної висоти. Інші ж – ті, що, не аналізуються слухом, утворюють його «тіло» і сприймаються як відносно множинна проекція тонів деякого сумісного звучання в якості звукового комплексу певної тембрової окраси. За переказами, Піфагор прослуховував часткові тони звуку, духовно розвинуті йоги мають таку здатність, серед музикантів – майстер дзвону К. Сараджев сприймав звук «гармонійно», відрізняючи його часткові обертонові звучання.

Крім висоти та тембру музичному звуку властиві й більш тонкі феноменолого-«гармонійні» ознаки. Одні пов'язані з процесами сінопсії, кольоровим слухом. Так, звук «бачили» Р. Вагнер, М. Римський-Корсаков, О. Скрябін, Б. Асаф'єв, М. Чюрльоніс. Інші – з особливостями сінестезії,

міжпочуттєвими співвідчуттями, завдяки чому музичні звуки відрізняються «світлістю», «щільністю», «вагомістю» тощо. Як відомо, на межі міжпочуттєвих відчуттів звук сприймав відомий російський філософ П. Флоренський.

Означені риси, власне, й створюють неповторне «звукове обличчя» музичного звуку, його художню індивідуальність, сенс та «гармонію», завдяки чому музичний звук безпосередньо є центром логіки гармонічної дії в музиці, «скріпою» всіх її конструкцій.

Саме тому, на наш погляд, розширення уявлень про акорд та опанування різноманітними типами акордових структур в межах неакадемічного підходу до гармонії та гармонізації в першу чергу мають пов'язуватися з формами нетрадиційного акордоутворення, де окремому тону приділена особлива увага. До них, зокрема, належать гармонії терцевої структури з так званими побічними тонами – замінними і впроваджувальними, гармонічні комплекси нетерцевої структури – за однорідним й неоднорідним принципом побудови, а також розмаїття варіативності тематичної гармонії.

Апробацію гармоній на основі терцевої структури з побічними тонами в практиці нетрадиційних гармонізацій необхідно розпочинати з таких акордових конструкцій, які певним чином ще зберігають зв'язок з терцевим «прообразом», а всі ускладнення й напарування за допомогою замінних та впроваджувальних тонів сприймаються лише як вторинні по відношенню до нього. В створюваних акордових конструкціях бажано зберігати характерні функціональні ознаки акордів, що ґрунтуються у нижній «конструктивній» частині натурального обертонового ряду та безпосередньо забезпечують їх фонічний «контур» – в басовому голосі основні тони, в мелодичних голосах терцеві тони в тризвуках головних ступенів, квінти в тризвучі та септіми в септакорді.

Цілком зрозуміло, що такі завдання виконуються вже не за умови суворого чотириголосся, а з більш вільною кількістю голосів. Врахування

різноманітного розташування та подвоєння тонів в акорді також надають гармонії нескінчену розмаїтість звучання. В якості приладу у вправах зі створення гармоній терцевої побудови з побічними замінами та впроваджувальними тонами можна навести акордику і гармонічну мову в цілому С. Прокоф'єва.

У вправах на гармонічні комплекси нетерцевої структури основою акордоутворення є інтервальний принцип однорідної та неоднорідної будови або, інакше, моноінтервальні, поліінтервальні, симетричні акорди-співзвучя та гармонічні структури без певної систематизації. Як своєрідні яскраві гармонічні засоби ці акордові комплекси складніші попередніх, адже в них менше «обмежень» та «підказок», отже, більше свободи і самостійності у вирішенні практичних завдань. Багата на різноманітні акордові комплекси нетерцевої структури гармонічна мова Б. Бартока, Л. Дичко, Г. Свиридова, М. Скорика, П. Хіндеміта та ін.

Процес опанування нетрадиційними формами гармонізацій не може бути ізольованим від мелодії і мелодики в цілому. Завдання творчих вправ, власне, й спрямовані до пізнання гармонії в реальних умовах, реальному музичному контексті, осягнення її закономірностей в динаміці нескінченного інтонаційно-тематичного руху. Це так звані форми тематичної гармонії, контекстове розмаїття яких, тим не менше, утворюють лише два різновиди. Один різновид тематичної гармонії складають акорди, що будуються на основі тонів мелодичної лінії без інтервальних та висотно-регістрових змін. Другий – також визначається тоновим складом тематично-мелодичних засад, однак, на відміну від першого, він вільно зміщується та варіюється в регістровому та структурному просторі.

В системі музично-педагогічної освіти «вмонтованість» гармонії в контекст інтонаційно-мелодичних зв'язків, поміж всього іншого, має передбачати ознайомлення із загальною характеристикою та основними

рисами мелодики шкільної та сучасної популярної пісні, а також набуття практичного досвіду гармонізацій в практиці інтонаційно-мелодичних зв'язків сучасного пісенного репертуару.

З часів виникнення «багатоголосся і закономірностей вертикалі поняття гармонії в музиці тісно пов'язується з «миттю, що зупинилась», тобто з зафіксованим у музичній свідомості динамічним стереотипом – акордом» [4, 15]. Проте акорд в «живій» музиці сприймається не стільки у статичному, нерухомому стані певного умовного вертикального аспекту звукової тканини, скільки як фактор формоутворення, що має більш широке значення і передбачає співвідношення акордів в їх русі, безпосередній або опосередкований зв'язок на відстані в реальному звучанні. В такому розумінні гармонія та гармонізація обумовлені загальною побудовою музичної тканини з точки зору масштабно-тематичних структур – музичним складом та музичною фактурою.

Ускладнення та особливі способи викладення гармонії пов'язуються із залученням фрагментів різновидів музичних складів – монодійного, поліфонічного та гомофонного, що надає гармонізаціям більш вільних форм голосоведення, безпосередньо порушує елементарні, прості зв'язки акордових тонів, сприяє активному втручання мелодичної сфери в горизонтальний рух гармонії, забезпечує можливості лінейних зв'язків співзвуч. Причому, використовувати музичні склади в практичних роботах з нетрадиційних форм гармонізацій можна як протягом всієї вправи, так і епізодично, замінюючи один іншим, як в чистому вигляді, так і сполучуючи різні способи викладу музичного матеріалу, утворюючи так звані мішані музичні склади.

Тому в практиці опанування різновидів музичних складів монодію, скажімо, необхідно відрізнити від гомофонно-гармонічного одноголосся, традиційної мелодії або теми, орієнтуючись насамперед на монодійну природу народної пісні. В поліфонічному складі прагнути виокремлення

голосів в тематично самостійні, індивідуальні елементи за допомогою засобів активної різноритмічності, різнорегістровості, різнотембровості тощо. Застосовуючи гомофонно-гармонічний склад, бажано запобігати форми суцільного паралельного руху голосів, що, з одного боку, створює ефект «втори», паралельного плину мелодій, а з іншого, – нівелює гармонічне відчуття музичної тканини, внаслідок чого специфічна для гармонічного складу комплексність майже зникає.

Музична фактура також відіграє значну роль в нетрадиційних гармонізаціях музичного матеріалу. Як синтез засобів музичної виразності, іноді, навіть, дуже складний, фактура постає конкретним виявом музичного складу і налічує безліч своїх формоутворень. Так, хоральний або акордовий тип фактури студенти апробовують в межах академічного курсу гармонії. Нетрадиційна ж гармонізація передбачає опанування більш складними типами фактури і, в першу чергу, гомофонним з характерним для нього розчленуванням тканини на три пласти – головний голос, бас та комплекс супроводжуючих голосів, де кількість голосів та їх розташування мають безліч варіативних викладень.

Фактурна «обробка» гармонії передбачає найрізноманітніші ускладнення та перетворення. Завдяки їй голосоведення звільняється від елементарних зв'язків акордових тонів, в гармонічний рух мелодизується, акорди викладаються в орнаментальному вигляді, а самі голоси «пожвавлюються» різноманітними формами фігурування. Крім того, долучаються прийоми колористичних нашарувань, прихованого та передбачуваного голосоведення, мелодична та ритмічна фігурація і т. ін.

Висновки та перспективи дослідження. Разом з цим, розглядаючи вправи з тієї чи іншої тематики спецпрактикуму, пропонуючи типові або нетипові зразки гармонійних рішень, необхідно завжди піддівати аналізу найбільш характерні недоліки виконання робіт та надавати відповідних методичних рекомендацій щодо їх подальшого усунення. Однак

підкреслимо, йдеться не про помилки, а саме про недоліки, тому що виконання вправ в нетрадиційних, нестереотипних системах, елементи яких не можуть бути суворо детерміновані, виключає поняття помилки у його звичному значенні – як порушення певно встановленого закону-правила. В свою чергу, недоліки можуть розглядатися лише з точки зору нетиповості, нехарактерності того чи іншого варіанту акордоутворення, звороту, гармонізації. Самі ж нетрадиційні форми гармонізації музичного матеріалу покликані сприяти не стільки можливості набуття техніки гармонічного письма, скільки апробації логіки «некласичного» гармонічного багатоголосся.

Безумовно, виокремленні аспекти осмислення нетрадиційних форм гармонізацій музичного матеріалу не вичерпують все розмаїття практичних рішень. Це дозволяє визначити питання, які, на наш погляд, заслуговують свого подальшого розвитку. Серед них, наприклад, питання сформованості образно-емоційних асоціацій в аспекті розвитку й варіювання гармонічних і масштабно-тематичних структур, розгалуження музичної тканини з точки зору активізуючих полігармонійних засобів та ін., що по суті відкриває науково-методичному пошуку необмежені перспективи і можливості подальшого розвитку.

Література

1. Бершадская Т. С. Нетрадиционные формы письменных работ по гармонии в консерваториях. – Л.: Музыка, 1982. – 71 с.
2. Греческо-русский словарь, изданный киевским отделением общества классической филологии и педагогики. Изд. 2, испр. и доп. Обр. А. О. Поствишил. – К.: тип. В. И. Завадского, 1890. – VIII. – 1028 с.
3. Зелинский В. Н. Курс гармонии в задачах: Диатоника. – М.: Музыка, 1982. – 293 с.
4. Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. – К.: Музична Україна, 1984. – 160 с.
5. Красовська Є. М., Виноградов Г. В. Курс гармонії за фортепіано: Методичні поради для педагогів та студентів музичних училищ та консерваторій. – К.: Музична Україна, 1983. – 120 с.
6. Теплицький О. Творчі вправи в курсі гармонії. – К.: Музична Україна, 1984. – 135 с.
7. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: Музыкальная фактура. – М.: Музыка, 1976. – 165 с.
8. Учебник гармонии / И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов. – М.: Музыка, 2002. – 480 с.
9. Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс. – М.: Музыка, 1988. – 511 с.