

УДК 78.01

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/39-1-20>

Світлана КОВАЛЬ,

orcid.org/0000-0003-1474-0192

викладач-методист фортепіанного відділу

Калинівської дитячої музичної школи Вінницької області

(Калинівка, Вінницька область, Україна) kovalsvitlana63@gmail.com

ЗНАЧЕННЯ ПЕДАГОГІЧНИХ ПРАЦЬ М. Д. ЛЕОНТОВИЧА ДЛЯ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДІТЕЙ

У статті розкриваються шляхи розвитку музично-творчої діяльності молодших школярів на уроках фортепіано за матеріалами підручника М. Леонтовича «Практичний курс навчання співу в середніх школах». Автором здійснюється також аналіз наукових напрацювань авторитетних вчених і дослідників у цій галузі, що доводить необхідність створення чіткого системного підходу до такої форми роботи з дітьми, її поетапної послідовності, з метою забезпечення музично-творчого розвитку учнів молодшого шкільного віку. Розвиток слухових уявлень є головним завданням навчання учнів гри на фортепіано. Від того, наскільки музичний слух розвинутий, які природні музично-слухові задатки має учень, залежить процес музичного розвитку дитини, отже, його успіхи в підбиранні за слухом. Нині вже ніхто не сумнівається в доцільності й величезній користі такої форми музичного виховання, як підбирання за слухом.

Микола Дмитрович Леонтович одним із перших в українській музичній педагогіці запроваджує методіку оптимального розкриття художньо-потенціальних можливостей дітей, скеровує їхні зусилля на творчі спроби в композиції та виховує любов до українського фольклору. Під час побудови свого підручника «Практичний курс навчання співу в середніх школах» він спирається на теорію ладового ритму Б. Яворського, використовуючи одночасно народну ладову систему, в чому проявилось його новаторство як педагога-методиста. В статті висвітлений музично-дидактичний аналіз матеріалу підручника М. Леонтовича. Надзвичайно цінною рисою підручника є те, що він орієнтує учнів на розвиток їхніх музично-творчих здібностей, викликає в них інтерес до предмету, налаштовує на серйозне вивчення музики.

Рідкісне явище, якщо учень-піаніст може вийти за рамки вивчених ним п'єс. У сучасній фортепіанній майстерності є певна обмеженість, подолати яку необхідно не шляхом відкидання систематичного оволодіння майстерністю, а, навпаки, на її базі надати учням можливість активно й яскраво проявити себе. Необхідно систематично використовувати підбирання на слух, транспонування, пов'язане з розвитком музичної пам'яті, з точним відтворенням музичних образів.

Ключові слова: фольклор, інтервал, сольмізація, гармонія, музична діяльність, творчість, виконавство.

Svitlana KOVAL,

orcid.org/0000-0003-1474-0192

Teaching Methods' Expert at the Piano Department

Kalynivska Children's Music School in the Vinnytsia region

(Kalynivka, Vinnytsia region, Ukraine) kovalsvitlana63@gmail.com

THE IMPACT OF THE M. D. LEONTOVICH PEDAGOGICAL WORKS ON BOTH CHILDREN MUSICAL AND CREATIVE ABILITIES ADVANCEMENT

The ways of junior school children both musical and creative activity growth at piano lessons according to the "Practical course in teaching singing in secondary schools" Leontovich's textbook stuff are considered in the given article. A scientific developments' study of both authoritative scientists and researchers in this sphere is also carried out by the author, affirming the emergency to makeover a clear organized approach to the given form of activity with children, as well as to its step-by-step sequence, to positively address both musical and creative development of primary school age pupils. The auditory representations' development is a prevailing task in guiding students to play the piano. The whole process of the child's musical development, and, consequently, its prosperity depends on how well the ear for music is developed, as well as on both natural musical and auditory dispositions. The expediency of such a form of musical education as selection by ear is extremely widespread at this date.

Mykola Dmytrovych Leontovych is one of the principal instigators in Ukrainian musical education, having introduced the way of children's creative potential optimal disclosure. He focused their forces on creative efforts at composition and brought up a predisposition to Ukrainian folklore. He relies on B. Yavorskiy's assumption of the modal rhythm, at the same time managing the national modal system throughout his textbook creation named "Practical course in teaching singing in secondary schools". Here we can observe his discovery as a teacher-methodologist. Both musical and academic analysis of Leontovich's textbook material has been reported in the given article. An unbelievably worthwhile textbook point is that it leads students towards their musical and creative abilities' advancement, stirring their concern in the discipline and setting them up for a thorough music study.

Key words: folklore, interval, solmization, harmony, musical activity, creativity, performance.

Постановка проблеми. У цій статті висвітлено дослідження з питань музично-творчої діяльності дітей, розвитку їхніх звуковисотних уявлень у процесі підбирання та транспонування за слухом.

Підбирання і транспонування за слухом є не тільки розділом занять, але й ефективним методом музичного розвитку дітей у процесі гри на інструментах, який має велике практичне значення в процесі розвитку творчих (музичних) здібностей і можливостей. Особливе значення метод має в умовах навчання дітей музиці в шкільних гуртках, мета роботи яких – загальний музичний розвиток. Активний розвиток музичних здібностей у процесі виконавської діяльності, виховання творчої активності мають величезну підтримку в процесі самостійного підбирання за слухом знайомих і незнайомих мелодій, під час пошуків засобів їх відтворення.

Задля розвитку уявлень певного виду потрібно надати дітям можливість тренуватись у рішенні таких завдань. Спів і підбирання за слухом – елементарні форми такої діяльності, яка не може реалізуватись без музично-слухових уявлень та є умовою активного розвитку.

Занадто рано ми починаємо ставити дітям вимоги уявляти за нотними знаками музичні твори, що сприймаються дітьми як загальні образи звуків, що тягнуться в часі. Це складно для маленьких дітей, які тільки-но починають учитись. Це викликає необхідність шукати такі методи, які забезпечують систематичний розвиток і формування звуковисотних уявлень в процесі гри на інструментах (зокрема фортепіано). Таким методом та одночасно розділом навчання є підбирання і транспонування на слух музичних уривків і народних пісень.

Підбирання за слухом необхідно вводити в систему навчання дітей гри на фортепіано, що буде необхідним засобом слухового розвитку. Якщо підбирання застосовується тільки на початковому етапі навчання, то існує недооцінення його як засіб розвитку музичних здібностей. Недооцінюється підбирання і як засіб широкого залучення дітей до музики, як шлях до творчого розвитку особистості дитини.

Аналіз досліджень. Із біографій великих музикантів ми дізнаємося, що імпровізація була одним із активних проявів творчої фантазії виконавця. Ця здатність, як і композиторська творчість, що вимагає знань музичної теорії, систематично розвивалась. Без вправ і спеціальної направленості навчання ця здатність не може розвиватись. Велику роль також відіграло вивчення з дитинства творів попередніх музикантів і композиторів. Враження від слухання і просто від читання за

нотами внутрішнім слухом музичних творів, без сумніву, розвивали й формували музично-слухові уявлення, сприяли їх творчому переосмисленню.

Еволюція піаністичних шкіл, обумовлена прогресивними течіями в музичному мистецтві, переважно відображається на вищих щаблях професійного навчання. В масовому початковому навчанні гри на фортепіано довгий час вважалося, що початкове навчання обмежується елементарними технічними навичками, а музика «прийде пізніше». Однак у цю сферу стали проникати прогресивні методи. Вимоги виразності виконання, широкий діапазон необхідних для цього засобів викликали появу низки наукових праць і методів початкового навчання, що спираються на психофізіологічні основи оволодіння технікою виконання, а також з'явилися розробки засобів і методів розвитку у дітей музичного слуху і музично-творчої активності. Особлива увага приділяється розвитку внутрішнього слуху. Головним принципом такого шляху в розвитку дітей є свідоме відношення до сприйняття музичного матеріалу й до його виконання, а головне завдання – послідовний розвиток музичного слуху й емоційне втілення звукового образу.

Варро прямо вказує, що навчання гри на фортепіано тільки тоді може називатись «обучением музыке», коли розвиток техніки йде поруч з розвитком слуху й музичної свідомості.?? (ініціали, посилання?)

Мартінсен передбачає, що робота на перших етапах навчання гри на фортепіано пов'язана з безпосереднім сприйняттям музичних творів на слух. До нот потрібно переходити на більш пізніх етапах. Левінштейн буде своє навчання на основі розвитку слуху за системою «тоніка до», намагаючись розвинути в дітей відчуття висоти звуків відносно тоніки (Далькрос, 1970: 22).

Усі ці викладачі-методисти вводять в свої заняття підбирання і транспонування за слухом, а потім, після оволодіння нотним записом, «внутрішній» спів за нотою. При цьому все будується на слуховому сприйнятті, запам'ятовуванні й аналізі елементів заданих мелодій.

Найбільш розкрита ця система за Варро. Розкладаючи систему розвитку дитини поступово, Варро деталізує свої вказівки за невеликими часовими відрізками. Наприклад, I ступінь – два-три тижні, з I до IV ступеня – півтора роки. До цього часу учень має вже співати за нотою з листка. На V ступені він має вміння запам'ятовувати мелодію на основі внутрішнього слухового уявлення і відтворювати матеріал зразу на фортепіано (Баренбойм, 1937: 8-9).

Мартінсен пов'язує розвиток слуху безпосередньо з фортепіано, з реальним втіленням на ньому музично-слухових уявлень. При цьому він вимагає, щоб підбирання і транспонування відбувалися від почутого на фортепіано, а не з голосу, оскільки почуте надає звуку темброве забарвлення під час виникнення відповідних рухових уявлень (Далькрос, 1970: 22).

Варро й інші методисти використовують інструмент поруч зі співом як засіб реалізації слухових уявлень. Мова йде про початковий етап навчання. Робота з підбирання на слух триває шляхом відтворення слухових вражень безпосередньо з голосу. **Посилання?**

Ось що про це пише відомий викладач сольфеджіо О. Давидова: «Если при развитии мелодического слуха основной проверкой служит пение, то при работе над многоголосием именно подбирание на инструменте является единственной возможностью воссоздать полностью гармоническое звучание. Для развития гармонического слуха подборание – активная и полноценная форма проверки своих слуховых упущений». **Посилання?**

Загальновизнаною є розробка школи гри на фортепіано педагогами Л. Баренбоймом і Н. Перуновою «Путь к музыке» де надається багато порад викладачам-піаністам щодо початку роботи з підбору за слухом. Вивчаючи всі ці рекомендації, нами визначено багато спільного з формами роботи, викладеними в підручнику М. Леонтовича «Практичний курс навчання співу в середніх школах». Одночасно ми впевнилися, що підхід до цієї проблеми повинен бути диференційним, враховуючи особливості розвитку популярної і дитячої музики (Баренбойм, 1937: 9).

Мета статті – розкрити сучасні методи роботи над розвитком музичних здібностей дітей. Головним принципом методики навчання музики в школі ми вважаємо розвиток свідомого ставлення дітей до сприймання музичних явищ, пробудження і вдосконалення їхніх творчих здібностей. Задля здійснення цих завдань учитель повинен володіти різними прийомами подачі матеріалу й психологічного впливу на своїх учнів. Ця концепція досить виразно виступає в підручнику М. Леонтовича, що аналізується. Передусім автор орієнтує вчителя на аналітико-синтетичний метод викладання – від ознайомлення із загальним цілим до складових його частин і навпаки. Щодо засвоєння знань М. Леонтович спирався на метод евристичного навчання, активізуючи пошукову діяльність учнів та їхню самостійну роботу на уроці. Форма репродуктивної подачі навчального матеріалу (розповідь, пояснення, коментування вчителя) чергується з катехізним видом роботи

(поставлені вчителем запитання і відповіді учнів). Застосовуючи різні методичні прийоми, перенесені з практики в теорію, М. Леонтович будує цілісну педагогічну систему, що знайшла відображення в «Початковому курсі навчання співу в середніх школах» (Ростовський, 1997: 201).

Виклад основного матеріалу. Микола Дмитрович Леонтович був не тільки видатним художником, всесвітньо ушлякеним майстром хорових мініатюр, створених на основі кращих зразків української народної пісенності, диригентом і музично-громадським діячем, а й талановитим педагогом, який усе своє свідоме життя віддав дітям та важливій справі естетичного виховання. Композитор, як відомо, ввійшов в історію світової культури як палкий шанувальник і натхненний поет рідної пісні, як незрівнянний майстер її художнього перетворення і збагачення. Тому природно, що початковий етап музичного виховання в системі народної школи він пов'язував із піснею як найбільш правдивим за своєю етичною і художньою сутністю життєвим явищем.

Микола Дмитрович послідовно дотримувався принципу визначальної ролі фольклору у справі музичного виховання дітей. Він пропонував починати спів без нот на основі народних мелодій, уважав ці мелодії незамінними в оволодінні нотною грамотою. Такі критерії є органічним продовженням і розвитком творчих принципів передових діячів музичної культури, зокрема М. Лисенка. Великий вплив на формування музично-педагогічних і художньо-естетичних принципів М. Леонтовича мала творча й особиста дружба з К. Стеценком, художнє кредо якого базувалось на поглядах М. Лисенка. Авторитет К. Стеценка як композитора, педагога та хорового диригента для М. Леонтовича був високий і незаперечний (Людкевич, 1957: 16-25).

Без сумніву, М. Леонтовичу була відома педагогічна система Галена-Парі-Шеве й, зокрема, метод «Тонік соль фа» (рухоме «до») – Кервена, створений в Англії. Нині навчання нотній грамоті на релятивній основі набуло широкого поширення; воно використовується в Естонії, Латвії і в Україні (Луканюк, 1989: 36).

У зв'язку з тим, що гра на різноманітних інструментах є однією з найдоступніших форм музичної роботи з молодшими школярами, в результаті якої вони швидше оволодівають нотною грамотою, глибше знайомляться з музичними творами, більшість вчителів намагаються залучати дітей до активної музично-творчої діяльності. Вивчення передового досвіду з навчання дітей гри на фортепіано підводять до висновку про необхідність організації проведення уроків такого типу.

Мартінсен пропонує, щоб перші музичні уявлення дітей були пов'язані з уявленнями про висоту та наповнення звуку. Необхідно, вказує він, щоб з початку навчання учнів викладач домагався найбільшого наближення звукового результату до задуму твору. Наданий викладачем характер звуку («наповнений» і «м'який») учень має подумки уявити, потім відтворити на інструменті та шляхом «самоперевірки» (слуховий самоконтроль) встановити вірний результат. Ця робота пов'язана з безпосереднім сприйняттям на слух матеріалу, що вивчається. До нот необхідно переходити в подальшому навчанні гри на інструменті (Баренбойм, 1937: 9).

Відсутність ясного звукового уявлення про музику, що виконується, є причиною статичного, механічного виконання. В основі направленості під час виконання повинні бути «музичний задум» і «звуковий образ». Тому відтворення звукової тканини потребує творчості, яка, в свою чергу, вимагає чіткої уяви музичного образу. Навіть відчуття музичного ритму має не тільки моторну, але і емоційну природу: в основі його стоїть сприйняття виразності музики.

Л. А. Баренбойм вказує наступні шляхи розвитку слуху:

- 1) безпосереднє накопичення учнем мелодійних слухових вражень (запам'ятовування, транспонування, підбирання);
- 2) елементарне усвідомлення накопичених вражень (аналіз напрямку й структури мелодії, знаходження тоніки).

Підбирання і транспонування повинні проводитись протягом усього процесу навчання гри на фортепіано, все більш ускладнюватись і спиратись на придбані учнем виконавські навички й вміння. Воно повинне використовуватись як засіб розвитку музичних здібностей учнів, як засіб широкого заохочення до музики, як шлях до творчого розвитку особистості.

Формування музично-слухових уявлень і вміння оперувати ними – шлях до розвитку музично-творчих здібностей. «Якщо ти підбираєш на роялі маленькі мелодії, це дуже мило, але якщо вони з'являються самі собою, не за інструментом, то радій ще більше – це означає, що в тебе пробуджується внутрішня музична свідомість. Пальці мають виконувати те, чого хоче голова, а не навпаки» – писав Р. Шуман у «Життєвих правилах для музикантів» (Шуман, 1959: 21).

Завдання полягає в тому, щоб розвинути внутрішній слух – основу розвитку музично-творчих здібностей. Навчання гри на фортепіано, як і на інших інструментах, пов'язане з розвитком

внутрішнього слуху. Сам по собі процес гри за нотами повинен спиратись на вмінні попередньо «почути» внутрішнім слухом чи уявити собі «подумки» звучання того, що потім буде втілене під час виконання. Розвиток звуковисотних уявлень у процесі підбирання за слухом на фортепіано – один із додаткових засобів у формуванні музичних здібностей.

Що ж дає підбирання на слух?

Перше – це виховання в учнів активності й самостійності під час вирішення звуковисотних завдань, розвивання в них внутрішнього слуху.

Друге – дієвість оперування слуховими уявленнями: необхідно уважно слухати, активно уявляти собі прослухане, правильно відтворювати.

Третє – удосконалення слухового самоконтролю, що вкрай важливо для розвитку слуху й задля якості виконання.

Четверте – залучення до більш широкого кола музичних явищ через безпосереднє їхнє відтворення на інструменті (з поступовим нарощуванням труднощів).

П'яте – вихід учня за межі учбових канонів, що стримують його особисту ініціативу, можливість зіграти на фортепіано мелодію, яка викликала зацікавленість, привід для вільної імпровізації.

На початку навчання гри на фортепіано просте заучування музичних творів не є дієвою базою для формування звуковисотних уявлень. Саме в початківців під час гри з нотами порушується єдиний вірний принцип щодо гри на інструменті: бачу – чую – рухаюсь. Він підмінюється простим актом: бачу – рухаюсь, що призводить до негативних результатів у музичному розвитку. Механічний «зв'язок» нотного запису з клавіатурою, зорове перенесення нотних знаків на ту чи іншу відповідну клавішу, проходячи повз слухові уявлення про них, є найбільшою проблемою початкового навчання і суттєвим гальмуванням у подальшому розвитку музиканта.

Музичне інтуювання на фортепіано тісно пов'язане з вокальним. Це дає широкий простір для роботи педагогів, адже народний пісенний матеріал дуже різноманітний за жанрами (побутові ліричні пісні, танцювальні жанри, балади). Відомий український композитор М. Леонтович, маючи великий педагогічний досвід, виходив із чітких музично-естетичних і художньо-виховних позицій, вважав, що основою навчання музики дітей повинна бути народна пісня, тобто музичний фольклор.

М. Леонтович виявляв постійний інтерес до всього нового. Так, він цікавився методикою навчання ритмопластики за системою Е. Жака-

Далькроза, поширеної у школах і гімназіях Києва. Особливий інтерес у нього викликала теорія звукового тяжіння – ладовий ритм професора Б. Яворського, в якого він навчався композиції. Отже, київський період, будучи інтенсивним у громадсько-політичній, художньо-творчій, музично-педагогічній діяльності композитора, сприяв появі підручника «Практичний курс навчання співу в середніх школах» (Людкевич, 1957: 16).

Переходячи до аналітичного розгляду музично-дидактичного матеріалу підручника, зауважимо, що, складаючи його, М. Леонтович не мав перед собою подібних зразків. М. Леонтович у методичних вказівках до підручника писав: «Студіювання пісень напам'ять, ритмічні вправи без нот, слухові мелодійні вправи без нот, ритмовий диктант для запису, спів ритмічних зразків за нотами, диктант невеличких мелодій для запису, спів мелодій за нотами, а також самостійна творчість учнів розвинуть слух учнів і зроблять їх більш-менш свідомими в нотній грамоті». (посилання?)

Таким чином, у побудові свого підручника М. Леонтович спирається на теорію ладового ритму Б. Яворського, використовуючи одночасно народну ладову систему. Тут виявилось його новаторство як педагога-методиста (Людкевич, 1957: 20).

Спираючись на теорію звукового тяжіння (ладового ритму Б. Яворського), він подає в підручнику відповідні вправи, наприклад, побудовані на тритоні. «Дуже корисно (з голосу, без нот) познайомити учнів із так званим тритоном, бо це музичне утворення має дуже характерне розв'язання». І далі: «Нема чого боятися цього інтервалу: він на практиці легко засвоюється, зацікавлює дітей своєю міцною логічністю, вносить у музику елемент розумовий». (посилання?)

Як бачимо, в підручнику М. Д. Леонтовича пошук і новизна ґрунтуються на практичній доцільності тих чи інших методичних засобів, які дають найбільш ефективний результат у питанні музично-слухового розвитку дітей.

Після опрацювання і засвоєння звуків мажорної гами (в послідовності до-сі-ре-фа-ля) автор переходить до вивчення тону й півтону. У цьому розділі М. Д. Леонтович запроваджує свій оригінальний музичний зразок, спів якого допомагає скоріше опанувати музично-слухове звучання півтону.

Далі пояснюється спосіб підвищення і зниження звука (діез, бемоль), що підводить до вивчення розділу «Інтервали». Зауважимо, що М. Леонтович подає всі види інтервалів: чисті, великі, малі, збільшені, зменшені. Сучасні ж підручники з музики для загальноосвітньої школи обмежуються поясненням лише великих і малих

інтервалів, обминаючи збільшені і зменшені. Так, наприклад, М. Леонтович докладно характеризує якісні особливості прими (чиста, збільшена), секунди (збільшена, зменшена), кварта (збільшена), квінти (зменшена), септими (велика, мала). Всі поняття про інтервали, крім виведеного правила, закріплюються зразками народних пісень, різних нотних прикладів та практичних завдань для учнів. Автор скеровує учня на самостійний аналіз музичних текстів, уміння визначити, з яких інтервалів складається ця мелодія, пісня чи музична вправа. Для систематичного засвоєння теоретичних знань цього розділу автор підручника щоразу ставить учням завдання для самостійної роботи (наприклад, «написати чисті квінти від усіх дієзних і бемольних нот», «які інтервали між нижнім і верхнім голосами?»).

Методика музичного виховання М. Леонтовича спрямована на розвиток у дітей музично-слухових уявлень, а звідси – струнка і логічно продумана система вправ і завдань. Як бачимо, М. Леонтович йшов від ладової залежності звуків, природи їхнього тяжіння, виховував почуття фіксації тонально стійких звуків, тобто музично-слуховий розвиток дітей базується на ладовій основі.

Характерно, що М. Леонтович прищеплює навички читання нотного письма також за принципом відносності звуковисотності, не зв'язуючи музичне мислення дітей певною тональністю. З цього погляду показовими є вправи методичного спрямування, наприклад: «взяти голосом будь-який звук, назвати його «мі», відшукати «фа» та повернутися до попереднього звуку»; «проспівати (на зразок «фа-мі»), «проспівати (на зразок «мі-фа»), «проспівати (на зразок – «до-ре»)». У цих зразках йдеться про вивчення і засвоєння співанням вправ півтону вниз, півтону й цілого тону вгору.

Таким чином, у вивченні нотної грамоти маємо приклади використання М. Леонтовичем принципів релятивної системи як усвідомлення відносності висотних положень звуків, сталості інтервальних відстаней. Усе це активізує слухові уявлення учнів і сприяє свідомому й тривкому засвоєнню інтервалів (Гордійчук, 1973: 82).

Надзвичайно цінною рисою підручника є те, що він орієнтує учнів на розвиток їхніх музично-творчих здібностей. Цій меті служить ціла низка цікавих завдань і вправ, що стимулюють діяльність дітей, викликають у них інтерес до предмету, отже, психологічно налаштовують на серйозне вивчення музики. З цього погляду, безумовно, М. Леонтович є піонером, який, по суті, першим у вітчизняній музичній педагогіці радянського часу запроваджує методику оптимального

розкриття художньо-потенціальних можливостей дітей, скеровує їхні зусилля на творчі спроби в композиції. Ось деякі з творчих завдань: «придумати мелодію та записати її», «придумати невелику мелодію на дані слова та проспівати її, записавши», «придумати мелодію із секундами» «написати власну мелодію з великою терцією» та інші. Немає сумніву, що М. Леонтович до своєї педагогічної практики (а в цьому випадку – і в підручнику) залучав принципи, систему навчання і музичного виховання професора Б. Яворського, учнем якого він був. Як відомо, Б. Яворський особливу увагу звертав на розвиток музичної фантазії у процесі слухання музики, залучення дітей до власної музичної творчості.

Таким чином, у вивченні нотної грамоти М. Леонтович звертався до різних методичних прийомів, що дають найбільшу результативність. Навіть побіжне ознайомлення з музично-теоретичною частиною підручника дає можливість відзначити, що його автор скеровує увагу вчителя й учнів на метод евристичного опрацювання і засвоєння дидактичного матеріалу. Варто згадати, що евристичний метод навчання широко висвітлював у своїх педагогічних працях і застосовував у практичній діяльності К. Стеценко. Розвиваючи й активізуючи мислення дітей, учитель спонукає своїх вихованців до самостійного аналізу явищ, узагальнень і висновків. У розділах з музичної грамоти в підручнику зустрічаємо завдання на транспортування, складання мелодій на всі опрацьовані інтервали. Як бачимо, до свого підручника М. Леонтович включив основні компоненти елементарної теорії музики, причому подав їх не ізольовано, а в тісному взаємозв'язку з хоровим співом.

Будуючи підручник на музично-пісенному фольклорі, М. Леонтович тим самим наближав його до потреб викладання співів і музики в загальній, зокрема сільській, школі, маючи на увазі вчителів, які здобули більш-менш достатню музичну підготовку. Власний досвід автора як композитора також позначився на змісті підручника. З великої кількості вміщених народних пісень значна частина є відомими хоровими обробками самого М. Леонтовича. Це зроблено з урахуванням діапазону дитячих голосів, що виключає форсування звуку, вокально-технічних можливостей і ступеня засвоєння понять із музичної грамоти. Тому деякі пісні мають частково спрощену метроритмічну й мелодичну побудову, підпорядковану педагогічним завданням. Тут проявляється ідентичність думок Леонтовича-композитора та Леонтовича-педагога. До свого підручника М. Леонтович ввів народні пісні із збірок М. Лисенка та К. Стеценка,

записи К. Квітки та Лесі Українки й інших фольклористів, а також мелодії власних записів.

Чимало пісень підручника, крім уроків співів, можуть використовуватися для шкільного хору, зокрема ті, що мають триголосий виклад. Не маючи інструментального супроводу, цей матеріал буде корисним для виховання навичок акапельного хорового співу, характерного для народної співочої практики. Природа окремих народних пісень (підголоскового складу) дає можливість відтворити фольклорну манеру виконання. Учитель співів, керівник хору знайде також твори для солоспіву дуетів, невеликих вокальних і хорових ансамблів.

М. Леонтович не сковував ініціативу вчителя, давав йому простір для власного пошуку найкращих засобів оволодіння навчальним матеріалом. Про це свідчать відомості чи пояснення, часом досить лаконічні, подані до окремих тем. Цим самим автор мобілізує досвід школяра й педагогічну майстерність вчителя.

Треба також відзначити, що М. Леонтович був провісником системи відносної сольмізації, заново розробленої у наш час Золтаном Кодаї (Угорщина), подібно до того, як К. Стеценко першим застосував у вивченні інтервалів «драбинку», що стала згодом національною музичною системою «столбце» в школах Болгарії (Трічков, 1923).

Можна лише пошкодувати, що підручник М. Леонтовича не був видрукуваний відразу після його написання, від чого чимало втратило музичне виховання дітей у школах. Адже відомо, що перші підручники з музики для школи (російські, українські) почали з'являтися лише в повоєнні роки. Проте праця М. Леонтовича не втратила свого педагогічного значення і сьогодні, оскільки може використовуватися в якості додаткового матеріалу та посібника з викладання музики й співів, а також у позакласній музично-виховній роботі в школі. Нині підручник опублікований і має стати настільною книгою вчителя музики; його використання наповнить музично-естетичне виховання національним змістом.

Знання принципів викладання співу, знання фольклорного матеріалу має велике значення в роботі викладача фортепіано, адже вправи для розвитку внутрішнього слуху розширюють уяву учнів, розвивають фантазію, допомагають грати більш виразно й емоційно.

У розвитку музично-слухових уявлень велику роль відіграє вміння викликати необхідні музично-слухові образи. Підбирання на слух створює реальну основу для виникнення музичних образів, основною умовою якого є формування

уявлень і вимога виконати завдання (активне відтворення). Вирішальною умовою під час успішного відтворення того, що має запам'ятатись, є слуховий контроль. Слухаючи мелодію, необхідно потім на основі тільки слухового сприйняття зв'язувати музичні образи і відтворювати їх у реальному звучанні. Оперування слуховими уявленнями під час співу чи гри з нот підкріплюється нотним записом. Спираючись на власний досвід, учень учить узагальнено сприймати з нотного запису вкладений у нього музичний зміст, уявляти його «подумки», без зовнішнього звучання, відтворюючи надалі. Вміння почути побачені в нотному записі звуки та подумки їх відтворити – це саме те, що входить до змісту поняття «внутрішній слух», який М. А. Римський-Корсаков називав найвищою музичною здібністю.

Підбирання і транспонування на слух є не тільки розділом занять, але й ефективним засобом музичного розвитку в процесі навчання гри на фортепіано. Він має велике практичне значення в розвитку творчих здібностей і можливостей. Особливе значення він має в умовах навчання дітей у шкільних гуртках, метою роботи яких є загальний музичний розвиток. Активний розвиток музичних здібностей у процесі виконавської діяльності, виховання творчої ініціативи отримують величезне підкріплення в процесі самостійного підбирання на слух знайомих і незнайомих мелодій, у пошуках усвідомлених засобів їхнього відтворення.

Система нашої роботи не дуже відрізняється від більшості підручників такого роду, хіба тільки тим, що:

1) вивчення ритміки відбувається раніше гри, що цілком зрозуміло, бо ритм, як легший елемент у музиці, повинен засвоюватись раніше нот (генетичне походження музики з ритму). Більш докладне вивчення ритму в деякій мірі звільнить учнів у майбутньому від помилок, які часто трапляються під час гри за нотами;

2) пісенний матеріал взятий із суто українського джерела, в рідкісних випадках наведений матеріал мелодій відомих композиторів;

3) перед тим, як грати за нотами, потрібно більш-менш розвинути слух учнів. Ця мета досягається під час гри на слух знайомих народних мелодій у першому класі. З огляду на присутність у першому класі учнів, які не мають жодного досвіду у співі, треба хоч скорочено пройти з ними пісенний репертуар, що міститься в підручнику М. Д. Леонтовича. Важливо також

постійно грати з дітьми в ансамблі, акомпануючи їм мелодію, та пропонувати грати окремо басову лінію або помінятися ролями: вчитель грає мелодію, а учень – акомпанемент;

4) потім, розвинувши хоч трохи слух, пам'ять, голос, навчити дітей грати звуки мажорної гами, що досить легко ним вдається;

5) навчання нотній грі починається із засвоєння інтервалів, мажорних акордів, що цілком педагогічно, бо вони не докучають учням і зміцнюють їхнє тональне відчуття;

6) надалі проводиться знайомство із звуками-нотами «сі» як ввідним тоном до тоніки, потім «ре» як додатковим до третього звука «мі», далі звуком «фа», який також тягнеться до звука «мі», тільки зверху, і, нарешті, «ля», що прагне перейти до п'ятого звука «соль». Три самостійні звуки і чотири додаткових;

7) вивчення інтервалів полегшене тим, що учні знайомляться з півтоном раніше, ніж із діезами та бемолями;

8) розвиток слуху повинен бути на першому плані та проводитись раніше вивчення нотної грамоти. Діти засвоюють за слухом певну кількість народних пісень відповідно до їхнього віку як у мелодійному, так і літературному відношенні. Кожна пісня мусить виконуватись відповідно до тексту: тихо, голосно, напівголосно, тихіше, кресцендо, димінуендо, плавно, з перервами, помалу, швидко, жваво і т. д. Таким чином у дітей виховується естетичне почуття, художній смак, зміцнюється музична слухова пам'ять, якої так бракує людям книжкового виховання.

Розвинувши музичність учнів піснями та слуховими вправами, викладач приступає до дійсного навчання гри за нотами.

Висновки. За словами С. М. Майкапара: «Слух – центральний повелитель, який віддає рукам свої накази, і чим цей повелитель ясніше чувається та знає, чого він хоче, тим легше й точніше руки виконують його вимоги». Отже, слух є «центральним повелителем» і від того, наскільки він розвинений, залежить процес музичного розвитку. З досвіду педагогічної роботи я дуже добре знаю, що більшість учнів страждають від того, що не вміють підбирати за слухом, тоді як інші це роблять із легкістю. Творче самовираження необхідне кожному юному музикантові, а підбір за слухом значно розвиває творчу ініціативу учнів. Стосовно питання, як навчати підбирати за слухом, можна посилатися на авторитетний погляд видатних музикантів-педагогів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Людкевич С. Гармонічна мова М. Леонтовича: *Питання історії і теорії української музики: наукові записки. Львівська державна консерваторія ім. М. Лисенка*: Львів: 1957. Вип. 1. С. 16–25.
2. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в початковій школі: Київ: 1997. С. 201.
3. Гордійчук М. М. Микола Леонтович. На музичних дорогах: ст. та рец. Київ: 1973. С. 82–101.
4. Грінченко М. О. М. Д. Леонтович. *Вибране: упоряд. і ред. М. Гордійчук: АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнографії*: Київ: 1959. С. 466–490.
5. Луканюк Б. Про творчий метод М. Леонтовича. *Українське музикознавство: наук.-метод. міжвідом. щорічник*: Київ, 1989. Вип. 24. С. 36–45.
6. Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов. *Музгиз*. Москва, 1959. С. 21.
7. Баренбойм Л. Фортепианная педагогика. *Музгиз*. Москва, 1937. С. 8–9.
8. Далькроз Ж. Ритм. Его воспитательное значение для жизни и для искусства. *Театр и искусство*. 1970. С. 22.

REFERENCES

1. Liudkevych S. Harmonichna Mova M. Leontovycha: *Pytannia Istorii I Teorii Ukrainskoi Muzyky*: Naukovi zapysky [M. Leontovych consonant language: *Questions of Ukrainian music history and theory*:] Scientific notes. Lvivska derzhavna konservatoriia im. M. Lysenka: Lviv, 1957. Nr. 1. pp. 16–25 [in Ukrainian].
2. Rostovskiy O. Ya. Metodyka vykladannya muzyky v pochatkoviy shkoli: [Methodology for teaching music in elementary school:] Kyiv, 1997. P. 201 [in Ukrainian].
3. Hordiichuk M. M. Mykola Leontovych: *Na muzychnykh dorohakh*: [On musical roads] art. and rew.: Kyiv, 1973. Pp. 82–101. [in Ukrainian].
4. Hrinchenko M. O. M. D. Leontovych. *Vybrane: uporyad. i red. M. Hordiychuk*: [Favorites: ordered and edited M. Gordiychuk:] AN URSSR, In-t mystetstvoznnavstva, fol'klorystyky ta etnografiiy [Academy of Sciences of the Ukrainian SSR, Institute of art history, folklore, and ethnography]: Kyiv, 1959. Pp. 466–490 [in Ukrainian].
5. Lukaniuk B. Pro tvorchyu metod M. Leontovycha: *Ukrayins'ke muzykoznavstvo*: [On the M. Leontovich creative method: *Ukrainian musicology*:] Scientific and methodological interdepartmental yearbook: Kyiv, 1989. Nr. 24. Pp. 36–45 [in Ukrainian].
6. Shuman R. Zhiznennyye pravila dlya muzykantov. [Life rules for musicians.] *Muzghyz* [State Music Publishing House]. Moscow, 1959. P. 21. [in Russian].
7. Barenboim L. *Fortepiannaya pedagogika*. [Piano pedagogy.] *Muzghyz* [State Music Publishing House], 1937. Pp. 8–9. [in Russian].
8. Dalkroz Zh. Ritm. Yego vospitatel'noye znacheneye dlya zhizni i dlya iskusstva. *Teatr i iskusstvo*. [Rhythm. Its cultural importance for life and art. *Theater and art*.] 1970. P. 22. [in Russian].