

**Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка**

Факультет оркестрових інструментів

Кафедра струнно-смичкових інструментів

Дипломна робота на здобуття освітнього ступеня «бакалавр» на тему:

**Форми навчальної роботи.**

**Робота з контрабасовим репертуаром.**

Виконав: студент 4 курсу  
спеціальності 025 «Музичне  
мистецтво»

профілізації «контрабас»  
денної форми навчання

**Сичов Юрій Андрійович**

Науковий керівник: кандидат  
мистецтвознавства, доцент кафедри  
струнно-смичкових інструментів

**Лучанко Олег Михайлович**

Львів-2021

## Зміст

Вступ.....	3
Розділ I. Форми навчальної роботи. ....	5
1.1 Робота на уроці. ....	5
1.2 Самостійна робота студента. ....	9
1.3 Читання нотного тексту з листа. ....	10
1.4 Виховна роль книг про музику. ....	11
1.5 Виховання навичок гри на контрабасі в оркестрі і ансамблі. ....	12
Розділ 2. Робота з контрабасовим репертуаром. ....	15
2.1 Репертуар в процесі навчання. ....	15
2.2 Робота над художнім і технічним матеріалом. ....	18
2.2.1 Художній матеріал.....	18
2.2.2 Технічний матеріал.....	20
Висновки.....	23
Список використаних джерел.....	25

## **Вступ**

Педагогіка розглядає музичну освіту як органічно єдиний процес навчання навичкам професії і виховання людини. Можна стверджувати, що домінуюче положення в процесі виховання студента-музиканта займає особистість людини-музиканта, що навчає грі на інструменті. Один з найважливіших факторів виховного впливу вчителя – його бажання постійно навчатись самому. Навчаючи інших, навчайся сам – девіз, слідування якому, безперечно, веде до успіхів в педагогічній роботі.

До знань ведуть три дороги: роздуми, наслідування і досвід, - говорить древня мудрість. Знання в мистецтві означають вміння. В виконавському мистецтві, в виконавській педагогіці всі три шляхи до знань об'єднуються в один. Знання тут отримуються через практику, досвід. Проте щоб цей досвід не був занадто гірким, треба допитливо вивчати практику інших педагогів і музикантів, потрібно постійно осмислювати і власний досвід.

Перед педагогом-музикантом постають завдання: формувати навички використання художньо виправданих технічних прийомів під час виконання музичних творів, виховувати у студентів слуховий контроль, вміння управляти процесом гри на інструменті, виховувати творчу ініціативу, формувати чітке уявлення про методикку вивчення творів і прийоми роботи над виконавськими труднощами.

Молодий педагог-музикант приступаючи до роботи в музичній школі, чи училищі часто не знає з чого варто почати, як організувати роботу на уроці, самостійну роботу учня або студента, як правильно підібрати художній і технічний репертуар, на що звертати увагу в сольній грі вихованців та під час їх гри в ансамблі і оркестрі. Наша робота покликана допомогти педагогу-початківцю, роз'яснити різні форми роботи викладача, систематизувати в межах однієї праці різні форми роботи з студентом та форми роботи зі специфічним контрабасовим педагогічним репертуаром.

**Актуальність дослідження** полягає у наданні викладачеві-початківцю інструментів та методів для правильного формування навчального процесу, який дає змогу студенту отримати необхідну базу знань та навичок.

**Мета дослідження** – систематизувати та узагальнити в межах однієї роботи структуру навчального процесу та роль репертуару під час навчання, способи опрацювання художнього та технічного матеріалу.

**Завдання дослідження:**

- розглянути різні форми роботи викладача зі студентом (робота на уроці, самостійна підготовка, читання нот з листа, ансамблева гра, тощо);
- визначити роль репертуару в процесі навчання;
- описати етапи роботи над художнім і технічним матеріалом.

**Об’єкт дослідження:** музична педагогіка.

**Предмет дослідження:** форми навчальної роботи та робота з репертуаром.

**Методологія дослідження** базується на комплексному поєднанні наступних методів:

- аналітичного – при вивченні наукової та методичної літератури;
- порівняльного – на основі власного досвіду;
- історичного – у розкритті потреби змін в навчальному процесі.

**Наукова новизна** роботи полягає в систематизації відомих форм роботи та розширенні списку джерел для підготовки контрабасиста, їх узагальненні.

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел.

## **Розділ I. Форми навчальної роботи.**

### 1.1 Робота на уроці.

Проведення уроку передбачає цілий комплекс завдань:

- перевірка домашнього завдання (виправлення помилок виконання, недоліків в навичках, прийомах);
- пояснення педагогом нового матеріалу (необхідні словесні пояснення і вказівки розумно поєднуються з показом-програванням);
- завдання на наступний урок (чітко сформульоване);
- читання нового нотного тексту (можливо ансамблеве музикування).

Урок також має включати: ознайомлення студента з важливими в поточній роботі музично-теоретичними відомостями; бесіди про музику; прослуховування творів.

Методика проведення уроку може бути різноманітною. Форма уроку, що охоплює всі завдання одразу, практично майже не реальна, якщо, звичайно, не розтягнути урок до нескінченності. Практично доводиться на кожному уроці виділяти якісь основні завдання і організувати навколо них решту матеріалу. Крім того, потрібні «моноуроки». Їх ціль – «створити в студента видимість однієї задачі для розв'язання багатьох, дати в руки йому один ключ, замість лякаючої зв'язки».[11]. Можуть бути уроки, присвячені тільки постановці, тільки аплікатурі, тільки роботі над п'єсою і т.п. Проте, навіть на таких уроках, педагог має слідкувати за всією «картиною» роботи студента і при необхідності відволікатись від даної теми. Наприклад, студент засвоює аплікатуру, а для педагога це і постановка лівої руки, і прийоми зміни позицій, і мелодійно-виразні моменти, і інтонація, тощо.

Необхідно систематично організувати прослуховування концертної музики в класі. Чим більше гарної музики і в гарному виконанні почує студент, тим більше вона відкриється йому, тим більше і краще він зможе виконати сам. Прослуховування в класі дуже допомагає при роботі над репертуаром. Коли студент розбирає п'єсу, котру він вже чув під час розучування та виконання

іншим виконавцем, справа йде набагато продуктивніше. Добре уявлений слуховий образ п'єси чудово діє і на вироблення навичок. Теж саме відбувається, якщо педагог попередньо розбирає її в класі: грає, ставить аплікатуру, шукає підходящі варіанти штрихів, ігрових рухів. Студент поруч все бачить і все чує. Він наче працює разом з вчителем. Це чудовий варіант методу показу. Така чи подібна форма занять використовувалась багатьма педагогами Я. Мільштейн в статті «К. Ігумнов - педагог» пише: «По суті його заняття в класі були пошуками, знахідками, інколи більш вдалими, інколи менш, але завжди просякнуті турботою про учня». [9].

Очевидно, що навчання тільки словом недостатньо в навчанні гри на інструменті. «Не дивлячись на всю красномовність, котру він призве собі на допомогу, такий педагог не в змозі примусити учня досягнути всі тонкощі виконавства, якщо сам не зможе проілюструвати за допомогою скрипки те, що він від нього вимагає. Чисто словесне викладання рівносильно викладанню німого». – писав Л. Ауер. [1].

Проте перебільшення з показом може приносити і шкоду. Музична педагогіка знає багато випадків шкідливого для розвитку учня і студента перебільшення педагогом ролі показу. В дитячій музичній школі ця проблема не є ще досить гострою. Показ, навіть в великому об'ємі, приносить тут безперечну користь. Проте, якщо мова йде про виховання майбутнього виконавця, то навіть в школі варто постійно пропонувати учню завдання, котрі він намагався б розв'язати самостійно. В музичному училищі студент мусить самостійно розбирати новий матеріал, для того щоб покращувати свої навички музичного аналізу творів, розвивати музичне фразування, фантазію, образне мислення, а показ, варто звести, до розбору труднощів, які виникли у студента, під час самостійного опрацювання матеріалу. В цьому випадку викладач має коригувати напрацювання студента в правильному напрямку, підкріплюючи свою думку відповідними аргументами. Розвиток особистої активності учнів і студентів при роботі на інструменті – обов'язкова умова грамотного навчання музиці.

Залежно від віку, розвитку, підготовки та здібностей учня,- план і методи роботи можуть змінюватися.

У молодших класах ознайомлення з новим матеріалом має бути більш докладним і займати більше часу. З учнями 1-2 класів, які мають дуже малий досвід самостійної роботи, педагог розбирає весь, або майже весь новий матеріал. В середніх та старших класах – тільки початок твору, або найскладніші його частини. З обдарованими дітьми можна обійтися без розбору, але виставити аплікатуру і штрихи.

Словесне пояснення також застосовують по-різному. В молодших класах – пояснення з образним порівнянням, яке викликає зацікавленість. У старших класах – поруч з порівнянням використовують метод теоретичного аналізу виконавських прийомів, стилю, форми твору. При цьому мова педагога повинна відповідати розвиткові учня, бути не надто складною і не надмірно спрощеною.

Від розвитку учня залежить і рівень художніх вимог до нього. У молодших вимагають елементарного художнього виконання: добрий звук, чиста інтонація, точний ритм, динаміка контрастного типу. Від старшокласників вимагають складніших засобів виразності: розчленування фраз, виявлення кульмінацій, різноманітне звучання штрихів, переходів, вібрації.

Вимоги до постановки рук спочатку більш загальні, а пізніше – більш деталізовані.[6]

Організуючи час уроку, дуже важливо пам'ятати про правильне поєднання навантаження (фізичного і психічного) і відпочинку в роботі. На уроці паузи відпочинку можна заповнити повідомленням якихось необхідних теоретичних відомостей чи бесідою з приводу виконуваних п'єс або навички, що вивчається.

Учні, яких приймають до класу контрабаса дитячої музичної школи, часто починають вивчення теорії музики з основ. Ця обставина, а також часта невідповідність матеріалу, що проходять учні в теоретичному і спеціальному класі, порушує проблему заповнення пробілів в музично-теоретичних знаннях учнів. Під час уроку, інколи просто необхідно відкладати контрабас в сторону і

розмовляти з учнем, звертаючись за допомогою до наглядної клавіатури роялю, про інтервали або тональності, про побудову музичного ряду або про хроматизми і т.д. Адже зрозуміло, що настає момент, коли уже не можна не пояснити, що крім до-ре-мі, є ще: мі, фа-дієз, соль-дієз, і чому при ключі потрібні тоді чотири дієзи, і яке місце ця гама займає в усій системі тональностей, і що це за система і т.д. Момент цей часто настає набагато раніше, ніж учень дійде до практично потрібного матеріалу в теоретичному класі.

В сучасній Україні існує проблема відсутності контрабасових класів в музичних школах. Наприклад, у Львові серед дев'яти діючих музичних шкіл, клас контрабаса є лише в Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької, в якій за останній час не вступило жодного учня і викладача там теж немає. Саме тому студенти музичних училищ, які вступають до класу контрабасу часто є випускниками музичних шкіл за іншими спеціальностями, або взагалі «людьми з вулиці». Тут перед педагогом постає інша проблема – не тільки перевчити, зі скрипки, альту, віолончелі, баяна, бас-гітари, тощо, а ще й взяти на себе роль викладача сольфеджіо, теорії музики, гармонії, музичної літератури та інших предметів не тільки за курс училища, а і за курс музичної школи.

Коли педагог «перевчає» учнів, що 7 років вчилися на скрипці чи альті, то перед ним постає кілька задач: положення рук під час гри на інструменті, постановка за інструментом, читанні нотного матеріалу (різні ключі). Педагогу пощастить, якщо до нього приходить студент після навчання на віолончелі, так як в цьому випадку відмінності мінімальні. Навчаючи баяністів, бас-гітаристів, гітаристів та інших студентів, які раніше вчилися не на струнно-смичкових інструментах, викладачу необхідно навчити їх користуватись смичком, видобувати рівний, красивий звук, непомітної зміни напрямку руху смичка, тощо. Навчаючи людей без початкової музичної освіти, завдання педагога багаторазово ускладнюються.



## 1.2 Самостійна робота студента.

Серед багатьох дуже різноманітних обов'язків педагога є одна особливо важка, так як стосується самостійної роботи студента, яку на уроці не завжди можна показати в дійсному її вигляді. Вчити в класі – тільки половина справи. Не менш важливо навчити навичкам самостійної роботи.

Найбільш простий метод виховання цих навичок в самій побудові уроку в класі. Послідовність вивчення матеріалу, розподіл часу, виділення того чи іншого розділу, конкретні способи освоєння навичок і прийомів – все це пояснюють студенту класні уроки. Хоча б інколи слід проводити в класі уроки, що охоплюють в певній послідовності всі розділи роботи. Адже студентові доводиться від уроку до уроку працювати за всіма розділами самостійно. Такі уроки здатні підказати йому, як, в яких пропорціях, скільки часу має пророблятися весь заданий матеріал. А моноуроки навчать його заглиблюватись в якийсь один розділ роботи. Педагогу корисно пам'ятати, що активно «вчать» на уроці всі його конкретні зауваження та вимоги, тому їх варто чітко формулювати.

Про домашню роботу учня дуже добре сказано в першому виданні «Школи для контрабаса А. Мілушкіна: «Більшість учнів не вміють розумно, свідомо і систематично працювати вдома, раціонально використовуючи час, відведений на заняття. Такі учні розпиляються, відволікаються, захоплюються однією якоюсь справою або п'єсою і, перевтомлюються, працюють неухважно, безцільно повторюючи автоматично на різні лади який-небудь уривок з одними і тими ж помилками. Від таких занять шкоди буває більше, ніж користі. Необхідно чітко і ясно усвідомити, що гра на інструменті є перш за все роботою «мозку», а не тільки механічна ручна робота. Заняття на контрабасі тільки тоді будуть продуктивними і заслуговуватимуть назву робота, якщо вони здійснюються при ясному і точному усвідомленні всіх деталей на кожен окремий момент часу...Успіху можна досягти тільки систематичною, розумною і регулярною щоденною працею». [8]

Навички продуктивної самостійної роботи виховуються в студентів так само, як і будь які інші. Основою цього є, по перше – ясність, визначення конкретних навчальних завдань, їх чітке усвідомлення студентом, по-друге – виховання звички до систематичних занять, по-третє – правильне поєднання, чергування в загальному часі занять роботою і відпочинку.

Ясність домашнього завдання цілком залежить від педагога, і це має бути його особливою турботою. Необхідно точно визначити об'єм домашнього завдання: які навички і прийоми, які гами і арпеджіо, які позиції, які вправи мають бути засвоєні до наступного уроку; в етюдах, п'єсах – виділити основні завдання, художні і технічні, оговорити, які п'єси (етюди) треба вивчити напам'ять, які – за нотами, підказати студентів способи подолання технічних труднощів і т.д.

Даючи завдання студенту працювати над художнім матеріалом, педагог може порадишити переглянути відповідні за якістю відео-матеріали, інших провідних виконавців, таких як: Р. Ібрагімов, Р. Патколо, Л. Штрайхер, Б. Параджик, та інших. Переглядаючи відео-матеріали того чи іншого виконавця, студент може для себе зауважити: аплікатурні рішення, штрихові рішення, фразування, нюансування в одному творі – різними виконавцями. В такому випадку педагог має сам часто переглядати різні відео, для того щоб бути в тренді, знати що порадишити і на що звернути увагу (в того чи іншого виконавця) конкретному студенту.

### 1.3 Читання нотного тексту з листа.

Можливість читання з листа, хоча і обмежена в класі контрабаса багатьма причинами об'єктивного характеру, тим не менш існує і при бажанні можна налагодити цілком повноцінну роботу. Звичайно, кращим варіантом було б ансамблеве музикування на доступному для студента кожного рівня підготовки матеріалу. Проте такого матеріалу не існує, а «самостійне» його винайдення кожним педагогом – справа зовсім не легка.

Найбільш доступною практичною формою роботи над читанням з листа можна вважати програвання на уроці невикористаних раніше п'єс і етюдів з пройдених збірників. При цьому студент практикується в читанні на легко доступному матеріалі і, одночасно, повторює пройдене.

При читанні нотного тексту треба привчати студентів завжди дивитись вперед на пару тактів, формувати цілісні фрази з нотних знаків. Необхідне повноцінне охоплення всіх текстових позначок. Це значить, що рівно уважно треба читати і відтворювати: ноти, метро-ритм, динамічні відтінки, різні зміни цих основних знаків в усьому тексті п'єси чи етюду. Складність тексту, пропонованого учню для читання, має зростати поступово.

Дуже корисним на майбутнє для студента буде давати на читку з листа збірки оркестрових труднощів. Таким чином, студент розвиватиме не тільки навички читання нотного тексту, а і буде знайомитись з технічними труднощами, які чекатимуть на нього в майбутній професійній діяльності. Педагог має переконати студента в тому що, навичка читання з листа є одною з найважливіших.[6]

#### 1.4 Виховна роль книг про музику.

Говорячи про форми навчальної роботи особливої уваги заслуговує виховна роль книг про музику і музикантів. Книга стає реальною і корисною складовою: загальний розвиток студента, ступінь його обізнаності в тому чи іншому питанні, емоційність, нахили враховуються при виборі книги.

Існують різні форми рекомендацій літератури. Інколи можна просто порадити учневі прочитати цікаву книгу: «Життя Бетховена» або «Жана Христофа» Р. Роллана, «Віолончеліст» Г. Пятигорського. Для рекомендації музично-навчальної літератури більш доцільно по ходу роботи згадувати яку-небудь фразу або думку з потрібної книги або в зручний момент бесіди з студентом навести приклад, афоризм. Існує багато гарних книг-брошур для дітей і юнацтва про музику, їх треба використовувати перш за все.

Безумовно корисним буде знайомство з живописом, репродукціями і оригінальними творами в музеях. Конкретизуючи в зорових образах стиль якоїсь епохи, вони допоможуть в практичній роботі над тим чи іншим твором. Звичайно, застосування аналогій, співставлення з області суміжних мистецтв вимагають від педагога ерудиції, вміння пояснити, розповісти просто, доступно для студента про ці складні зв'язки.

Проходячи зі студентом музичний матеріал різних епох педагог для формування розуміння стилю, штрихової техніки, фразування в цих творах має порадити відповідні літературні джерела. Наприклад, вивчаючи музику епохи бароко, педагог може порадити книгу Н. Арнонкур «Музика бароко. Шлях до нового розуміння» або Й. Кванца «Життєпис пана Йогана Йоахима Кванца, складений ним самим, або автобіографія придворного музиканта».

### 1.5 Виховання навичок гри на контрабасі в оркестрі і ансамблі.

Добре, якщо керівник оркестру – педагог, здатний допомогти кожному студенту, на якому б інструменті він не грав, конкретною виконавською порадою, а головне, якщо він встигає слідкувати за кожним граючим в оркестрі. Найчастіше, звичайно, за контрабасами він не встигає слідкувати, більш важливі інструменти – скрипки і віолончелі – вимагають всеохоплюючої уваги. Якись загальні вказівки ідуть на адресу контрабасів, але як вони реалізуються?!

Звичайно, що від педагога по спеціальності вимагається не просто інтерес до занять студента в оркестровому класі, а і активне втручання – конкретна технологічна допомога при вивченні партій і, якщо так можна сказати, ідейне натхнення студента в його оркестрових заняттях. Що стосується ансамблів, то ця проблема є складною, через відсутність репертуару на поверхні. Ось чому тут потрібна ще і творча активність педагога, направлена на організацію ансамблевого музикування або в своєму класі, або в класі педагога-скрипаля, віолончеліста, піаніста. Треба створювати ансамблеву літературу, робити її невід'ємною частиною навчання контрабасиста. Крім того, педагогу слід пам'ятати, що ансамблева гра зводиться не тільки до спільного музикування

контрабасиста з піаністом, скрипалем, тощо, а й зі своїм колегою – контрабасистом. Педагог може сформувати в межах свого класу контрабасові дуети, тріо, квартети. Якщо клас не великий, педагог може і сам приймати активну участь в ансамблевій грі зі студентами. В наш час є багато ансамблевого матеріалу напрацьовано метрами контрабасового мистецтва. Наприклад:

- Antonio Vivaldi „DREI Jahreszeiten“ für Vier Kontrabässe arrangiert von Klaus Trumppf.
- „Amadeus bis Jazz“ nicht mehr ganz so leichte Trios für 3 Kontrabässe von Frany Pillinger.
- Francesco Maria Veracini „Largo“ in G minor for four String Basses transcribed and edited by Carolyn White Buckley, та інші (див. додаток 1).

Якщо прислуховуватись до гри контрабасиста-початківця в оркестрі, то перш за все виявляється фальшива інтонація, хоча в класі ці ж студенти грають інтонаційно досить коректно. Отже, причина не тільки зі слухом: причина в тому, що вони погано настроюють інструмент. Звідси перше завдання педагога за спеціальністю – навчити студентів налаштовувати (і підлаштовувати) контрабас в оркестрі. Але не під фортепіано, а по камертону і в «шумі». Враховуючи це, треба практикувати таке налаштування в класі кількома студентами на двох-трьох інструментах одночасно.

Інший поширений недолік контрабасистів-початківців в оркестрі – невміння виконувати паузи, які набагато частіше зустрічаються в партіях контрабаса, ніж в партіях скрипок чи інших струнних інструментів. Треба вчити не тільки рахувати паузи, але і чути музику, особливо, якщо пауза в контрабасовій партії відбувається на фоні звучання інших голосів партитури.

В зв'язку з паузою корисно зупинитись, ще на одній специфічно оркестровій, ансамблевій навичці контрабасиста. Зазвичай, видобуваючи звук *pizzicato*, студенти не турбуються про його тривалість. Це відноситься і до педальних звуків, гармонічному басу, виконуваного смичком. Звідси гармонічний «бруд» (накладання попередньої гармонії на наступну), розпливчатість звучання

окремих нот. Треба вимагати точного виконання вказаної тривалості ноти і вчити навичці припиняти звук *pizzicato* (особливо відкритих струн), закриваючи лунаючу струну долонею лівої чи правої руки, а при грі смичком точно зупиняти його.

В партіях контрабаса, виконуваних в студентському оркестрі, зустрічаються штрихи, технічні знаки, котрі студенту бувають незнайомими. Тому найкращою допомогою може бути проходження з ним оркестрових партій в класі: педагог пояснить, як засвоїти той чи інший штрих (аплікатурний) варіант в партії, або запропонує інший, такий що студент здатен виконати.

Виховуючи повагу до виконавства в оркестрі, вимагаючи від студента спеціальної роботи над оркестровою партією, необхідно пояснити схожість технічних і художніх завдань в п'єсі (етюді) і в оркестровій партії. Тільки повага і вимогливість самого педагога до гри в оркестрі і в ансамблі здатні виховати ці якості в студенті.

## **Розділ 2. Робота з контрабасовим репертуаром.**

### 2.1 Репертуар в процесі навчання.

Репертуар, його художньо-емоційні якості і технічні завдання багато в чому визначають виконавчу культуру інструменталіста.

Навчальний репертуар включає: художній репертуар в усьому його різноманітті (народні мелодії, п'єси вітчизняних і зарубіжних композиторів, класичні сонати і концерти); ансамблеві п'єси з участю контрабаса; партії контрабаса в оркестрових творах. Особливістю початкового навчання контрабасистів є обмеженість репертуару. Збірники педагогічного репертуару містять певним чином визначений і систематизований матеріал, в якому враховані багато навчально-методичних вимог. Різноманітні, опрацьовані спеціально для контрабаса народні мелодії (пісні і танці) – безперечна перевага репертуару контрабасистів. Особливо важлива роль цього репертуару при вихованні інтонації. Для контрабасиста чисте інтонування особливо важке на початковому етапі навчання.

Чудова – проста і зрозуміла – народна музика не може бути нічим замінена на даному етапі навчання. Тільки педагог, сам захоплений цією музикою, здатен відкрити учневі красу і глибину народних мелодій, допомогти йому відчувати печаль протяжної, веселість танцювальної, плавність, наспівність хорової, надзвичайну красу ліричної мелодії. Наприклад, відомий радянський викладач контрабасу Л. Раков створив чудову п'єсу для контрабасистів-початківців «Мазурка» (додаток 2).

В репертуарі початкового навчання контрабасистів гірше з класичним матеріалом. Доводиться проявляти максимум енергії з розширення класичного репертуару самостійним шляхом. Наприклад, є транскрипція вокального фрагменту з кантати «Москва» П.І. Чайковського під назвою «Аріозо воїна». (додаток 3).

Серйозною також є проблема репертуару сучасної музики, котра займає значне місце в виконавському житті музиканта. Створення сучасного матеріалу

для контрабасистів-початківців – завдання, яке доводиться активно вирішувати. Наприклад, одним з викладачів була зроблена транскрипція пісні Поргі з опери Дж. Гершвіна «Поргі і Бес» (додаток 4).

Великим недоліком репертуару початкового навчання залишається також майже повна відсутність крупної форми; тим більшу цінність мають старовинні сонати. Наприклад, сонати Баха, Генделя, Телемана, Марчелло які були написані для таких інструментів, як віола да гамба та гобой, транскрипції яких зробили відомі контрабасисти: Р. Азархін та В. Хоменко.

Фрагменти з оркестрових партій – традиційний і органічний для інструмента матеріал, на якому виховуються контрабасисти всіх етапів навчання, включаючи і початкове. Навряд чи можна сумніватись в правомірності його використання. В широкій оркестровій літературі завжди можна знайти підходящі фрагменти, що відповідають виконавським можливостям студента. Фрагменти з оркестрових партій, як навчальний матеріал мають містити зрозумілу мелодію, відносно завершену форму, відповідні технічні завдання, бути посильними для студента. Крім того, добре якщо в уривку відчутні автор і риси стилю даного твору. Кращою формою роботи над оркестровою партією (уривком) буде його вивчення при виконанні на фортепіано оркестрового перекладу або хоча б основного мелодійного голосу. Уривок з партії контрабаса оркестрового твору можна і треба використовувати в пізнавальних цілях (встановити хто автор, який твір, його особливості, роль контрабасів і т.д.).

В класі контрабасу, як і в будь-якому струнно-смичковому класі, вся робота будується у відповідності з програмою і регламентується нею. Однак, програма визначає лише основні вимоги: об'єм навичок і кількість навчального матеріалу, розподіленого у відповідності з поступовим розвитком студента послідовно по всьому курсу навчання. Пропозиції конкретного навчального матеріалу (вправи, гами, етюди, п'єси) даються в програмі як загальна рекомендація для кожного року навчання. Проте справжній педагог завжди хоче сам знайти, перевірити, переконатись, і навіть, розчаруватись. Для нього програма – тільки орієнтир.



Одне з вічно хвилюючих педагогів-музикантів питань репертуару – про співвідношення художнього і технічного матеріалу. Більшість педагогів одноставно визнають, що художній матеріал і техніко-тренувальний матеріал – це дві ланки одного ланцюга, що кінцевий зміст музичного навчання – відтворення музики, виконання конкретних музично-художніх творів. Саме цим завданням навчання підкоряються всі його компоненти.

Індивідуальний план студента на півроку-рік містить конкретний техніко-тренувальний і художній матеріал в послідовності і співвідношенні, що визначається педагогічними завданнями. Тут корисно нагадати про музично-освітні направленості навчання контрабасистів в училищах. Технічний матеріал зберігає, звичайно, своє особливе значення, але, безумовно, має переважати художній матеріал, що містить також і технічні завдання.

В навчальній практиці не часто зустрічаються випадки рівномірного розвитку студента вгору по прямій. План навчальної роботи направлений на поступове подолання завдань, але він не може не реагувати на можливі відхилення, не враховувати їх. Пред'являти однакові вимоги до обдарованого студента і до студента з середніми даними недоцільно. Стимування обдарованих дітей в рамках програмної норми часто гальмує їх розвиток. І навпаки, студента з середніми даними неможна вести за шляхом протиприродного форсування розвитку. П'єса, етюд, штрих і т.д. не по силам приводять до найсумніших наслідків. Форсування просування студента має бути обґрунтованим всебічно і можливо лише на основі глибокого знання його індивідуальних особливостей. Досвід показує, що, робота з студентом, краще просувається по прямій дорозі, поступово.

Для індивідуального репертуарного плану в період початкового навчання обов'язковими мають бути також повернення до пройденого матеріалу. Більшість педагогів розумно використовують цей виправдовуючий себе метод. Відомий педагог, професор Столярський писав так: «Тил, тобто стан пройдених етапів розвитку, раніше засвоєних учнем навичок, є база для нових його досягнень

(фронт). Якщо тил в порядку, сміливо іди далі, вперед, не бійся складності фронту; проте якщо він слабкий, спершу укріпи його!».[6]

Чітке планування репертуару, що вивчається висуває перед педагогом практичну вимогу – знати навчальний матеріал або хоча б мати про нього конкретне уявлення. Можна і треба вчити ретельно якісь визначені п'єси, тривалий час працювати над якимось одним, особливо корисним і складним етюдом, проте паралельно слід грати і багато іншого. Зміст роботи над репертуаром, його підбір для конкретних навчальних цілей дуже простий – вибрана музика має відповідати технологічним завданням розвитку, проте неможна музику підкоряти цим завданням. Треба завжди пам'ятати, що репертуар виховує перш за все музиканта і тільки потім професійні навички.

## 2.2 Робота над художнім і технічним матеріалом.

### 2.2.1 Художній матеріал

Систематична робота над художніми творами дає безцінну користь. Педагоги знають, що іноді з переходом від етюдів до виконання п'єс, недоліки в інтонації, звуковидобуванні і навіть постановці стають менш помітними. А коли музика захоплює виконавця, його працездатність, організованість помітно зростає. Правильно скерована робота над доцільно підібраним художнім репертуаром завжди є могутнім знаряддям поліпшення і прискорення музично-виконавського розвитку учня.

Процес вивчення твору – індивідуальний процес, протікає своєрідно і неповторно. Однак існують загальні закономірності.[16]

1. Перший етап. Приступаючи до вивчення нового музичного твору, треба насамперед ознайомитися з ним, схопити основний зміст. Без цього немає сенсу розпочинати роботу над деталями. Ознайомлення спочатку відбувається у пасивній формі (прослухування аудіозапису або перегляд відеоматеріалу). Потім активна форма:

- a. самостійне прочитання нотного тексту без інструменту, на фортепіано.
- b. перше програвання, приблизне зі спрощеннями та пропуском деталей.

Важливо досягнути цілісного сприймання музики.

2. Другий етап. Реалізація виконавського плану у всіх деталях. Відокремлення деталей від цілого, технічне опрацювання окремих виконавських принципів, робота над окремими фрагментами п'єси.

Перш за все – уважне засвоєння авторського нотного тексту. Велика кількість завдань потребує поділу роботи над твором на частити. Наприклад, існують різні методи вивчення фраз.

1. Гра з поправками.
2. Гра з невеликими затримками руки.
3. Гладка гра без зупинок із запам'ятовуванням.

Для більшої продуктивності роботи треба її урізноманітнити, користуватися методом варіантного вивчення:

1. Вибір і чергування різних темпів.
2. Застосування різної динаміки. Корисно виконувати в нюансах *p* або *pp*. Це посилює слуховий контроль над деталями.
3. Варіантне вивчення, потрібно і в роботі над штрихами: пасажі на легато – вчать деташе, пасажі стаккато – на легато.
4. Застосовується заміна (тимчасова) ритмічної структури (пунктир – рівними тривалостями).
5. Тимчасове спрощення тексту.

Варіантність повинна мати певні межі, щоб вона не призвела до слухового зазубрювання. Втрачається свіжість емоційного сприймання музики, що призводить до формального засвоєння технічних деталей. Щоб не допустити "загравання" роботу над твором сполучають з роботою над допоміжним технічним матеріалом (гама певним ритмом або штрихом, відповідний етюд).

Цінним методом проробки твору та засобом запобігання механічному засвоєнню є гра подумки. Цей метод повинен включати в себе не тільки художній бік виконання, а й усі технічні моменти.

Після завершення роботи над окремими частинами твору постає завдання їх поєднати, а згодом – гра напам'ять. Основою методики вивчення музики

напам'ять є свідомий і всебічний аналіз її (аналіз форми, гармонічні засоби, модуляційний план, розчленування і кульмінації муз. фраз, динамічний план). Доцільно вчити напам'ять окремі уривки, а потім з'єднувати.

3. Третій етап роботи – вміння виконати твір в цілому, як органічне художнє ціле. Важливу роль відіграє метод синтезу: виконання твору, потім аналіз помилок та недоліків. Треба прагнути, щоб перше виконання було завершеним у всіх аспектах.

Характерні форми роботи над твором в класі і вдома – зосереджене, активне в творчому відношенні виконання твору в справжньому темпі з супроводом фортепіано. Після програвання – аналіз недоліків. Важливо поставитись до них самокритично. Іноді потрібно змінити характер трактування окремих епізодів і знову прочитати твір уривками. Іноді – просто виконати його повторно і внести відповідні виправлення. Надалі все більша роль належить методів роботи "подумки", який допомагає глибше усвідомити зміст твору. Фактично відбувається тісне переплетення другого і третього етапів роботи. Пробні програвання всього твору з часом переходять у систематичні репетиції з повною мобілізацією творчих сил. Не рекомендується грати на репетиції той самий твір кілька разів підряд. Треба прагнути, щоб вже перше виконання його було завершеним у всіх відношеннях.

Робота над твором на 3-му етапі має на меті досягнути естрадної готовності виконання. При остаточному засвоєнні твору вже немає думки про технічні труднощі, а під час гри не відчувається втоми або напруження. Всі рухи стають зручними і абсолютно керованими. Але робота над музичним твором не завершується виступом на концерті. Обов'язково треба обговорити його в класі, проаналізувати досягнення і недоліки і визначити завдання у подальшій роботі.

### *2.2.2 Технічний матеріал*

Вивчення гам та етюдів потрібно розглядати як важливу і невід'ємну частину навчального процесу, а також розуміти його підпорядковане призначення, не зменшуючи і не збільшувати його ролі. Завданням кожної вправи

та етюда повинно бути опанування певних простих елементів музики: чистої інтонації, точного ритму, рівномірного звучання, тощо.

В більшості технічного матеріалу (вправи) немає художнього змісту, але правильна робота над ним завжди внутрішньо пов'язана з художньою метою. Студент повинен знати, що всі елементи вправ не раз зустрінуться в переосмисленому вигляді в художніх творах, тобто треба працювати над всіма елементами техніки як над епізодами художнього твору. Таким чином, основне призначення технічного матеріалу полягає в тому, щоб допомогти швидше і надійніше засвоїти художній репертуар.

Вправи та етюди мають загальне та прикладне значення. Загальне – загальна підготовка до вивчення складнішого репертуару в майбутньому. Прикладне – поліпшення виконання якогось важкого епізоду в конкретному художньому творі.

Систематичне вивчення вправ та етюдів корисне не тільки для розвитку загальної та прикладної техніки, воно сприяє вихованню фізичної витримки і уваги, допомагає краще читати з листа, приводити ігровий апарат у робочий стан, підтримувати досягнутий рівень техніки. Але щоденна гра технічного матеріалу не повинна перевищувати половини всього часу роботи з інструментом. Робота над вправами – це попередня підготовка основних конструкцій, з яких потім монтується художнє виконання. На вправах вивчаються: гамоподібні та арпеджіоподібні рухи, подвійні ноти, акорди, трелі, флажолети, штрихи, зміна позицій. Вправи допомагають виконавцеві систематично контролювати свою постановку: зміну смичків, струн, рухи пальців лівої руки, ступінь натискання й швидкість руху смичка. Дехто вважає, що систематична гра вправ "засушує" музиканта, проте, насправді, це залежить від характеру роботи і кількості часу, виділеного для них. Не слід працювати над вправами однобічно, дбаючи лише про ігрові рухи: миритись з поганою інтонацією, поганим звуком. Важливо, щоб чергувалися вправи для лівої та правої рук, а також щоб вони планово охоплювали різні види техніки.

**Постійні і додаткові вправи.** Заняття вправами завжди вимагають великої вольової зосередженості й розумової активності, без цього користі від них не

буде. Гама та арпеджіо – це універсальний вид вправ, який дає матеріал для засвоєння майже всієї техніки контрабасиста, містять у собі звукові формули, які входять у фактуру всіх художніх творів адже кожна мелодія і пасаж складаються або з гамоподібної, або з арпеджіоподібної послідовності звуків, або з поєднання їх обох.

Робота над гамами потрібна для розвитку техніки як лівої, так і правої руки, та для координації дії обох рук. Особливо корисна робота для вирівнювання інтонації, звуку, ритму, для оволодіння штрихами й плавними змінами позицій. Застосування принципу варіантного вивчення в гамах найдоцільніше:

1. Різні тональності й лади.
2. Різні регістри контрабасового діапазону (1,2,3 октави).
3. Темпові варіанти.
4. Динамічні і темброві варіанти.
5. Різні штрихи та їх комбінації (плавні, уривчасті, стрибкоподібні).
6. Аплікатурні варіанти.

Майже всі види варіантного виконання вказані для гам, можна застосовувати і до арпеджіо.

**Негамоподібні вправи.** Деякі основні виконавські навички (пальцова швидкість, трель, різноманітні варіанти змін позицій можна вивчати лише на них (Трумф, Хоменко, Сімандл).

**Етюди** – проміжна ланка між вправами та п'єсами. Від вправ вони відрізняються емоційним змістом. У кожному етюді використовують одну-дві, (іноді більше) технічні формули або види техніки, які сприяють засвоєнню виконавських навичок. Етюди мають бути складнішими, ніж п'єси. Засвоєння складніших прийомів на етюдах створює технічний резерв.

Контрабасові етюди поділяються на тренувальні та художні. В тренувальних етюдах переважає однотипна фактура з використанням одного технічного прийому. За емоційним змістом обмежені і наближаються до вправ. Художні етюди включають у себе більшу кількість різних видів техніки. Обидва види потрібні в педагогічній практиці. Методика роботи над етюдами має багато спільного з методикою роботи над художнім твором.

## **Висновки**

В роботі ми розглянули різні форми роботи педагога з студентом: робота на уроці, самостійна робота, читання нотного тексту, аналіз музичної літератури, гру студента в ансамблях і оркестрах, роль репертуару в процесі навчання та методика роботи з художнім та технічним матеріалом.

А з умов професійного навчання - єдність музично-художнього і технічного розвитку. Виховання правильних м'язових відчуттів, усунення зайвого напруження, досягнення необхідної свободи виконання повинні бути постійно в полі зору викладача. Важлива складова роботи в професійному навчанні – це організація ритмічної дисципліни, виховання у студента правильних уявлень про ритм, метр, темп. Протягом усіх років навчання слід розвивати і вдосконалювати основні засоби виразності гри на струнному інструменті. Такими засобами є: інтонація, динаміка, штрихова техніка, вібрація.

Студент, який навчається грі на контрабасі, повинен мати певну технічну підготовку. Крім цього, йому потрібна неабияка фізична сила. З цієї причини абітурієнти-контрабасисти – в основному, люди дорослі, і вступають до коледжу на прискорений (3 роки) курс навчання, що ускладнює роботу педагога через скорочення терміну навчання студентів. Оскільки багато хто з цих абітурієнтів не має спеціальної підготовки в музичній школі, доцільним буде збільшення навчальних годин для вивчення спеціальності.

Поряд з класами оркестру, камерного ансамблю в спеціальному класі слід постійно приділяти увагу розвитку навичок грамотного читання нотного тексту з листа. Необхідно враховувати, що розвиток цих навичок залежить від загального рівня музичного та технічного розвитку студента, від обсягу його теоретичних знань. Особливо тісно пов'язані навички розбору і читання нот з листа з формуванням музично-слухових уявлень. Випускник коледжу повинен мати достатні знання для розстановки штрихів, аплікатури, визначення технічних труднощів і способів їх подолання.

В своїй роботі, викладач, також, має приділити достатньо уваги навчанню студентів правильно організовувати свої самостійні заняття. Самостійна робота представляє собою обов'язкову частину основної освітньої програми, що виконується студентом поза аудиторних занять відповідно до завдань викладача. Результат самостійної роботи контролюється викладачем. Самостійні заняття повинні бути регулярними і систематичними. Розвиток самостійності музичного мислення в рамках курсу навчання в навчальному закладі передбачає вироблення у студентів навичок самостійної роботи над різноманітним художнім репертуаром, формування готовності до постійного його поповнення. Свідоме планування в ході освоєння навчального матеріалу, вміння ставити перед собою певні завдання в строгій послідовності, наполегливо добиваючись їх виконання.

Систематичність роботи за інструментом – фактор, що визначає процес саморозвитку майбутнього фахівця. Працюючи самостійно, студент продумує, засвоює і закріплює все те, що було зроблено в класі під керівництвом педагога, виконує завдання з розучування творів і освоєння інструктивно-педагогічного матеріалу.

Читання нот з листа – форма роботи, що дозволяє практично ознайомитись з великою кількістю творів, а нескладні з них навчитися відразу, виконувати досить переконливо і артистично, що теж потрібно в майбутній виконавській практиці.

Підбір навчального матеріалу: художнього чи технічного, також є важливим аспектом роботи педагога. Матеріал варто підбирати відповідно до рівня студента, не форсувати і не гальмувати його розвиток. Важливо вчити студентів правильно розбирати твори, коригувати їх дії на кожному етапі.

Отже, перед педагогом-початківцем постає комплекс завдань: правильно організувати роботу на уроці та самостійну роботу студента, розвивати його не тільки технічну сторону а й інтелектуальну, шляхом ознайомлення з літературними і мистецькими джерелами. Саме тому, постійний саморозвиток викладача – запорука його успішної педагогічної діяльності.



## Список використаних джерел

1. Ауер Л. Моя школа гри на скрипці. Інтерпретація творів скрипкової класики М., 1965, с.39
2. Биллэ И. И Баттиони Т. Избранные этюды/Сост. Э.Якобсон. –
3. Видор Ш.-М. Техника современного оркестра /Ш.-М. Видор. – М.: Музгиз, 1938. – 250 с.
4. Гордеева В.В. Звукоизвлечение на скрипке – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://xn--i1abnckbmcl9fb.xn--p1ai/%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D0%B8/613578/>
5. Григорьев В. “Методика обучения игр на скрипке”. – М., Издательский дом “Классика XXI”, 2006 – 256 с.
6. Доброхотов Б. Контрабас: история и методика / Б. Доброхотов. – М.: Музыка, 1974. – 336 с.
7. Избранные этюды/Сост. Л.Раков/ Ред. В.Хоменко. – М., 1958
8. Милушкин А., Школа для контрабаса. Ч. 1. / Александр Милушкин. М.: Сов.композитор, 1962. – Ч. 2. . – 128 с.
9. Мильштейн Я. К. Игумнов – педагог. Я. Мильштейн – «Радянська музика», 1963, №5, с.92-95
10. Муратов С.В. Искусство штриховой техники скрипача. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://samlib.ru/m/muratow\\_s\\_w/bowandarticulation-1.shtml](http://samlib.ru/m/muratow_s_w/bowandarticulation-1.shtml)
11. Перельман Н. В класі роялю. – «Радянська музика», 1964, №6, с.83
12. Раков Л. История контрабасового искусства / Лев Раков. – М.: Композитор, 2004. – 312 с.
13. Раков Л. Отечественное контрабасовое искусство XX века (20-80-е годы). Лев Раков. – М.: НТЦ Консерватория, 1993. – С. 189-213.
14. Симандл Ф. Школа игры на контрбасе. /перевод Бреслау Н.Б., под ред. Фокин М.С. – М.: Музгиз, 1960, с.3-6.
15. Хоменко В. «Нова аплікатура гам і арпеджіо для контрабаса». В. Хоменко. – М.: Музыка, 1980. — 102 с.
16. Ямпольский А. “О методе работы с учениками” “Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики”. – М., 1969 с. 8 – 12.