

Vilniaus M. Dobužinskio vidurinė mokykla
Moksleivių menų festivalis „Rudens ritmai“
2002 m. lapkričio 26-27

VAIKŲ MENINĖ SAVIRAIŠKA

II mokslinės praktinės konferencijos,
įvykusios 2002 m. lapkričio 26 d.

PRANEŠIMAI

Išleido Vilniaus muzikos mokykla „Lyra“
2002

Sudarė Rolandas Aidukas
Maketavo Mantas Kazlauskas

Moksleivių menų šventės „Rudens ritmai“ (2002 11 26-27) projekto
autoriai:

Mira Jakubovskaja ir Anatolijus Romanovičius

**II mokslinės praktinės konferencijos „Vaikų meninė saviraiška“
(2002 11 26) pranešimai:**

1. Anatolijus Romanovičius „Tarpdalykinė integracija moksleivių menų festivaliuose“
2. Dalia Puišienė „Muzikiniai gabumai ir jų ugdymas“
3. Tatjana Radovič „XX amžiaus pabaigos fortepijoniniai kūriniai pedagoginėje praktikoje“
4. Nijolė Karaškaitė „Fortepijoniniai ansambliai vaikų muzikiniame ugdyme“
5. Mira Jakubovskaja „Dainuojamojo folkloro svarba vaikų ir jaunimo saviraiškoje“
6. Irena Argustienė „Vaikų balsų formavimo ypatumai“
7. Rolandas Aidukas „Vaikai dainuoja operoje“

Pratarmė

Jūsų rankose – jau antrasis metodinių straipsnių rinkinys „Vaikų meninė saviraiška“. Pirmasis rinkinys išleistas 2001 m., o šis – 2002 m. (abu išleido Vilniaus muzikos mokykla „Lyra“). Rinkiniuose talpinami Vilniaus miesto mokslinės praktinės konferencijos „Vaikų meninė saviraiška“ pranešimai, fotografijos iš moksleivių menų šventės „Rudens ritmai“. Šie gražūs renginiai vyko M. Dobužinskio vidurinėje mokykloje. Projekto autoriai yra M. Dobužinskio vidurinės mokyklos direktorius, mokytojas ekspertas A. Romanovičius ir tos pačios mokyklos muzikos mokytoja ekspertė M. Jakubovskaja. Džiugu, kad ši graži moksleivių menų šventės tradicija prigijo ir tęsiasi. Konferencija, kuri tradiciškai vyksta menų šventės metu, padeda giliau suvokti vaikų meninės kūrybos svarbą, tarnauja moksleivių meninio lavinimo naudai. „Rudens ritmai“ atneša turtingą moksleivių meninės veiklos rudens derlių!

Pirmojoje konferencijoje 2001 m. rudenį dalyvavo Lietuvos muzikos akademijos (LMA), M. Dobužinskio vidurinės mokyklos ir muzikos mokyklos „Lyra“ pedagogai: A. Romanovičius, M. Jakubovskaja (M. Dobužinskio mokyklos mokytojai ekspertai), I. Argustienė (LMA docentė ir MM „Lyra“ mokytoja ekspertė), A. Varnelienė (MM „Lyra“ koncertmeisterė metodininkė ir LMA koncertmeisterė) ir R. Aidukas (LMA lektorius ir MM „Lyra“ mokytojas ekspertas). Straipsnių aktualumas ir tokios metodinės literatūros stoka nulėmė leidinio populiarumą. Iš kilo būtinybė ir toliau tęsti konferencijų praktiką. Antroji konferencija 2002 m. rudenį buvo papildyta puikiais Vilniaus B. Dvariono dešimtmetės muzikos mokyklos ir Vilniaus IV muzikos mokyklos mokytojų ekspertų T. Radovič ir N. Karaškaitės pranešimais. Šie pranešimai praplėtė ir konferencijos tematiką – greta vokalinio vaikų muzikavimo pradėta kalbėti apie fortepijono mokymo metodiką. Konferencijos tematiką gražiai papildė ir muzikos mokyklos „Lyra“ mokytojos Dalios Puišienės pranešimas „Muzikiniai gabumai ir jų ugdymas“.

Tikiuosi, kad skaitytojas šiame rinkinyje ras atsakymus į jį dominančius klausimus, kad straipsnių autorių mintys pakvies giliau domėtis vaikų meninio ugdymo klausimais ir įkvėps tolesniam meniniam kūrybiniam darbui su vidurinių bei muzikos mokyklų moksleiviais.

Sudarytojas

Anatolijus Romanovičius
Vilniaus M. Dobužinskio vidurinės mokyklos direktorius,
mokytojas ekspertas

Tarpdalykinė integracija moksleivių menų festivaliuose

Prieš šešerius metus Vilniaus Paupio vidurinės mokyklos (vėliau - 2001 m., susijungusios su M. Dobužinskio vidurine mokykla) muzikos mokytoja Mira Jakubovskaja (tuomet dar mokytoja metodininkė, dabar – mokytoja ekspertė), kūrybinga, ieškanti ir randanti, skiepijanti savo augintiniams meilę menui ir grožiui, pasiūlė surengti mokinių muzikos šventę. Mokytojos idėją palaikė mokyklos administracija (straipsnio autorius tuo metu dirbo Paupio vidurinės mokyklos direktoriumi). Mokytojai M. Jakubovskajai buvo pasiūlyta pagalvoti - ar nereikėtų moksleiviams pasirodyti ne tik su savo geriausiomis dainomis ir šokiais, bet įjungti į šventę dailės darbus, paprašyti dailės mokytojų, kad paruoštų geriausių mokinių tapybos ir grafikos darbų ekspoziciją. Patalpos tokiam renginiui tinkamos. Mokykloje buvo erdvi aktų salė su scena, veidrodžiais, teatre išgytomis užuolaidomis. Idėja patiko dailės mokytojams. Jie pradėjo atrinkti sukauptus geriausius moksleivių darbus, organizavo naujus plenerus gamtoje, stengėsi tinkamai pristatyti tapybos meną.

Organizuojant pirmąją renginį daug triūso idėjo choreografijos mokytoja. Kokia gi mokinių šventė be žavingo, grakštaus klasikinio šokio, be uždegančių šiuolaikinių ritmų? Jaunieji šokėjai repetavo po keletą valandų per dieną tam, kad žiūrovai pajustų šokio meno grožį, įsijaustų į tą reginį, kuris rodomas scenoje. O kaip jie ruošė kostiumus! Kiek skyrė laiko tam!

Pirmoji moksleivių menų šventė „Senamiesčio ritmai“, įvykusi 1997 metais, vėliau virto festivaliu. Tuomet ir buvo sumanyta apjungti menus. Visa tai tikrai pasiteisino. Reikėtų paminėti, kad šventė neįsivaizduojama be svečių. Šventės tikslas ir buvo sutelkti kuo daugiau atlikėjų iš kitų Vilniaus miesto vidurinių bei muzikos mokyklų, Lietuvos muzikos akademijos. Džiugu prisiminti, kad jau pirmoji šventė pasižymėjo žanrų įvairove. Greta klasikinių ir šiuolaikinių dainų skambėjo fortepijono ir smuiko atliekamos melodijos, akį traukė šokiai ir choreografinės miniatiūros. Tai iš tikrųjų buvo nepaprasta menų sintezė. Po koncerto mokiniai išėjo pakylėti to, ką pamatė ir išgirdo. Atlikėjai buvo palaikomi plojimais, šypsenomis, lingavimais, o kartais ir balsiniu pritarimu dainininkams.

Toks renginys mokinių širdyse paliko neišdildomą įspūdį. Jie dalyvavo puikiame reginyje, išsinešė dalelę šilumos, kurią skleidė kiekvienas atlikėjas. Po šventės ne vienas ėjo pas savo muzikos, dailės, choreografijos mokytojus prašyti priimti į meno kolektyvą. Sužavėti šokių, dainų, muzikos ir tapybos darbų, jie jau nebegalėjo likti nuošalėje.

Šiandien norisi prisiminti tuos pedagogus, kurie buvo šventės pradininkai, tuos jaunuolius, kurie pastūmėjo ir kitus pakilti ant scenos.

Harmonija gyvenime neišvengiama, todėl viską, kas egzistuoja gamtoje – šoki, dainą, daile – stengiamės apjungti į visumą. Tačiau tai reikia daryti apgalvotai. Koncerto pradžioje atliekami šokiai su fonograma išblaško besiruošiančius toliau dainuoti dainininkus, nes iš karto po fonogramos yra sunku dainuoti gyvai. Atsižvelgiant į tai, šokiai buvo apjungti į atskirą bloką koncerto pradžioje ir pabaigoje tam, kad nebūtų tokių nesklandumų.

Jau šešta iš eilės šventė, įvykusi 2002 m. lapkričio 26-27 dienomis Mstislavo Dobužinskio vidurinėje mokykloje, pritraukė daug svečių, išsiskyrė žanrų įvairovė. Fortepijoninis duetas, vokalinis trio, „šokis-klipas“ – to dar nebuvo moksleivių menų šventės „Rudens ritmai“ programoje. Tuo ir žavus festivalis, kad neįspraudžia meno rūšių į siaurus rėmus, leidžia žiūrovui grožėtis spalvinga menų sintezės palete.

Dalia Puišienė

Vilniaus muzikos mokyklos „Lyra“

chorinio dainavimo, dirigavimo ir solfedžio mokytoja

Muzikiniai gabumai ir jų ugdymas

Muzikinė veikla be muzikinių gabumų sunkiai įsivaizduojama. Vaikystėje muzikinių gabumų ugdymas, muzikalumo lavinimas yra vienas svarbiausių muzikinio auklėjimo tikslų, nesvarbu kuo vaikas užaugęs taptų – atlikėju, kompozitoriumi ar tiesiog klausytoju, muzikos mėgėju.

Muzikos psichologija, pedagogika aktyviai nagrinėja muzikinių gabumų, muzikalumo klausimus jau nuo XIX a. vidurio, kai vokiečių fizikas ir fiziologas Hermanas Helmholtzas (Hermann von Helmholtz, 1821-1894) sukūrė muzikos garsų suvokimo teoriją („Mokymas apie garsų suvokimą kaip fiziologinį muzikos teorijos pagrindą“, 1863). (1)

Iš pradžių didžiausias dėmesys buvo skiriamas klausos sugebėjimui skirti intervalus, akordus, tonų aukštumą, tembrą, dinamiką. Vėliau muzikalumo sąvoka plėtėsi. 1940 m. Borisas Teplovas (Boris Teplov, 1896-1965) Leningrade apgynė daktaro disertaciją, kurioje teigė, jog pagal muzikinius gabumus susiformuojančio muzikalumo pagrindą sudaro 3 komponentai: dermės jutimas, garsų vaizdiniai ir ritmo pojūtis, kartu esminiu muzikalumo požymiu laikydamas sugebėjimą emocionaliai išgyventi muziką. (2)

XIX a. pabaigoje vokiečių ekonomistas K. Biucheris, remdamasis gausiais etnografiniais stebėjimais, išvelgė ypatingą ritmo vaidmenį pirmykščių žmonių gyvenime ir suformavo išvadą, kuri padarė nemažą įtaką vėlesniems tyrinėjimams. „Stebėdami žemiausio kultūrinio išsivystymo tautas, mes gavome tuos pačius rezultatus, kaip ir tyrinėdami vaikų gyvenimą: tarp dainavimo ir žmogaus kūno judesių ritmo yra neatskiriamas ryšys“. (3). Ypač išpopuliarino plastinių judesių reikšmę išsąmoninant muzikos ritmą, ugdant ritmo jausmą, šveicarų pedagogas ir

kompozitorius Emilis Žakas Dalkrozas, sukūręs vientisą vaikų ritminio muzikinio auklėjimo sistemą. Be to, šiais laikais pastebimas masinis polinkis į ritmingą, dažnai pramogos bruožų turinčią muziką. Kaip duoklę pramogai tenka vertinti ir klasikinės muzikos kūrinių stilizuotą („suestradintą“) atlikimą, muziką diskotekose, kurios poveikis asmenybės meninei sąmonei anaipol nelieka be pėdsakų.

Psichologai A. Kovaliovas ir V. Miasiščevas muzikinių gabumų struktūroje kaip ypač svarbią pabrėžė muzikinės atminties reikšmę. Jie rėmėsi tuo, kad muzikalūs žmonės paprastai gana greitai ir lengvai įsimena muzikos vaizdus ir sukaupia didelę muzikinę patirtį, kartu akcentuodami didelę kūrybinių sugebėjimų bei muzikinės fantazijos reikšmę bet kuriai muzikinei veiklai. (4). Pasak kompozitoriaus Osvaldo Balakausko, muzikos „pagrindinė prasmė visada yra ta pati – sužadinti klausytojo fantaziją“. (5).

Kaupiantis faktinei medžiagai iš sociologijos ir socialinės psichologijos, muzikalumo sąvoka ima plėstis. Ypač pabrėžiama didelė muzikinės aplinkos įtaka muzikinių gabumų vystymuisi. Buvo pastebėta, jog muzikalumui nemažai reikšmės turi muzikinis išprusimas (muzikinis intelektas) bei muzikinis skonis. Atkreipiamas dėmesys į tai, kad muzikalumo struktūra yra nepastovi. Antai lenkų psichologės K. Levandovskos tyrinėjimai parodė, kad žmogaus muzikalumo struktūra nuolat kinta priklausomai nuo amžiaus. Pavyzdžiui, vyresniųjų klasių moksleiviams, remiantis jos stebėjimais, regresuoja ritminė atmintis, o ima vyrauti melodinė atmintis ir harmoninė klausa. (6)

Muzikiniai gabumai ir pagal juos susiformuojantis asmenybės muzikalumas gana tampriai siejasi ir su fiziologiniais klausos ypatumais bei asmenybės dvasinio pasaulio savybėmis. Sąveikoje su muzika biologiškumas pasireiškia skirtingu asmenybės temperamentu, nevienodu jautrumu garsams.

Vaikas iš šeimos paveldi muzikinių gabumų užuomazgas, intelekto pagrindus, įgauna bendrus dvasinės kultūros pradmenis. Pirmosios kūdikio muzikinio auklėjimo „pamokos“ prasideda nuo gimimo. Pirmieji muzikos kūriniai, su kuriais susipažįstama - lopšinės. Muzikinės klausos vystymąsi skatina ir visa aplinka – nuo atsitiktinai išgirstamų garsų iki specialiai atliekamų įvairiausių ritminių ir melodinių kombinacijų balsu ar muzikiniais žaislais.

Vaiko muzikinis auklėjimas priklauso nuo šeimos požiūrio į muziką ir muzikinį gyvenimą, namų muzikavimo tradicijų ir sąlygų, bendros šeimos narių dvasinės kultūros. Tėvai, anksti pastebėję savo vaikų muzikinius gabumus, rūpinasi jų muzikiniu lavinimu bei auklėjimu: tie, kurie gali, lavina juos patys, kiti samdo muzikos mokytojus, dar kiti pasitiki ikimokyklinio auklėjimo įstaigose, vėliau bendrojo lavinimo, muzikos mokykloje organizuojamu muzikiniu lavinimu.

Pradinis muzikinis lavinimas – vaiko muzikinio ugdymo pagrindas, kur galutinai susiformuoja muzikinė klausa ir muzikinės kalbėsenos įgūdžiai. Amerikiečių mokslininkas E. Gordonas vaiko muzikinius gabumus iki devynerių metų vadina lavinamaisiais. Jo nuomone, po devynerių metų aplinkos faktorius nebeturi įtakos vaiko muzikiniams gabumams, tad jie vadinami stabiliaisiais. (7)

Gera vaiko klausa laikoma bene svarbiausiu kriterijumi, atrenkant vaikus ne tik į chorą, bet ir į bet kurią kitą muzikinį kolektyvą. Klausa taip pat yra pagrindinis rodiklis, priimant mokinius į muzikos mokyklas, nors psichologijoje, pedagogikoje

įrodinėjama, jog kiekvienam vaikui galima išlavinti ne tik elementarią, bet ir absoliučią klausą.

Klausa tobulėja ir mokykliniu laikotarpiu, ypač solfedžio pamokose.

Nors muzikiniai gabumai dažniausiai išryškėja anksčiau negu kiti, yra gana daug atvejų, kai sistemingai mokytis muzikos pradedama paauglystėje ar dar vėliau ir pasiekiami žymūs rezultatai. Labiausiai tai pastebima kompozitoriaus profesijoje, nes atlikėjo instrumentininko specialybė reikalauja kruopštaus darbo nuo pat vaikystės.

Pavėluotai pradėjus mokytis, sunkiai bei manoma pasiekti techninio meistriškumo. Tačiau būna atvejų, kai muzikai persikvalifikuoja jau baigę aukštuosius mokslus: smuikininkas tampa dirigentu, pianistas – muzikologu, chorvedys – kompozitoriumi ir pan. Bet tai – tik pašaukimo pakoregavimas.

Pasitaiko ir įvairialypio talento menininkų. Pvz., Balys Dvarionas ir Juozas Indra būdami jau išgarsėjusiais atlikėjais, vėliau sėkmingai reiškėsi kaip kompozitoriai ir dirigentai. O štai M. K. Čiurlionis pasišventė dailei, eidamas dvidešimt septintuosius metus, jau baigęs dvi aukštasias muzikos mokyklas.

1922 m. vokiečių psichologijos žurnale buvo išspausdinta lentelė, kurioje parodoma, kiek metų turėję muzikai, kai ėmę ryškėti jų muzikiniai gabumai. Buvo apklaustas 441 muzikas. Iki vienerių metų muzikinių gabumų turėję 18 vyrų ir 17 moterų, iki septynerių metų – 15 vyrų ir 11 moterų. Daugiausia apklaustųjų – 70 muzikų (30 vyrų ir 40 moterų) – tie, kurių muzikiniai gabumai išryškėjo, sulaukus dešimties metų. Dvidešimties ir daugiau metų būdami savo muzikinius gabumus pastebėjo 3 vyrai. (8).

Iš šios apklausos vargu ar galima daryti svarią išvadą. Nustatyta, jog gabumai formuojasi ir plėtojasi tik aktyvios veiklos procese, todėl pateisinama, kad vaikai leidžiami mokytis muzikos tuomet, kai jų muzikiniai gabumai dar nėra pakankamai ryškūs. Jei jie išryškės – galės būti muzikais.

Kiek sunkesnis yra muzikinio orientavimo procesas. Muzikinių gabumų diagnozė vaikystėje gana dažnai suklaidina mokinio savimonę. Pasitaiko, kad aukštesnės klasės mokinys pakviestas dainuoti chore, netikėtai nustemba: vaikystėje jis buvo laikomas beklausiu, nebuvo priimtas į chorą. Tokį reiškinių, kai pavėluotai išryškėja muzikinė klausą, anglų mokslininkas A. Bentlis vadina uždelsta muzikinio vystymosi forma. (9)

Išraiškingas dainavimas, nebloga atmintis, tikslus garso aukščio atkartojimas yra svarbūs muzikalumo požymiai. Tačiau neišraiškingas vaiko dainavimas neturėtų būti pakankamu argumentu, jog jis visiškai netinkamas muzikai.

Eduardas Balčytis tyrinėjo 4-tų klasių mokinių muzikinę klausą. Miestų mokyklose buvo 23%, kaimuose net 38% blogai intonuojančių. (10) Tačiau tyrinėtojo praktiniai užsiėmimai rodo, kad tokie vaikai labai dažnai gerai jaučia ritmą, sumaniai improvizuoja, mėgsta klausytis muzikos, o po kelerių metų jų muzikiniai gabumai gali pasiekti gana neblogą lygį.

Be abejo, muzikinių gabumų ugdymui ir muzikalumo lavinimui didelės įtakos turi muzikos mokymo kokybė, todėl su vaikais turi dirbti itin kvalifikuoti pedagogai.

Analizuojant vaiko muzikinius gabumus, siūloma atsižvelgti ne tik į intonavimo kokybę, ritmo pojūtį, harmonijos girdėjimą, atmintį, bet ir į emocionalumą, jautrumą muzikai. J. Ragsas teigia, kad emocinis reagavimas į muziką, jos stiprus išgyvenimas yra svarbiausias muzikalumo bruožas: „be emocinio polinkio žmogus nesąs tinkamas būti nei kompozitoriumi, nei atlikėju, nei gali pilnaverčiai suvokti muziką. (11). Nuo sugebėjimo emocionaliai išgyventi muzikos kūrinį ne tik priklauso asmenybės muzikalumas, bet ir potraukis muzikai.

Emocinį reagavimą į muziką lemia daug įvairių veiksnių – intonacija, faktūra, dermė, sąskambiai, tembrai, instrumentuotė, ritmas, dinamika, tempas, forma, garsiniai įvaizdžiai.

Didelę reikšmę turi muzikinė sąmonė. Juk negali teigiamas emocijas kelti tai, kad neįdomu, negražu, o gal net atstumia. Čia pasireiškia taip pat muzikos žanrų, stilių, epochų, regionų specifika. V. Landsbergis muzikos emocijas sieja su gyvenimiškomis psichikos būsenomis: „Argi to muzikos džiaugsmo reikia mokytis? Nebent kaip gyvenimo džiaugsmo, jei surūgęs gimęs įstengtų ko nors panašaus išmokti? (12)

Tačiau vyrauja nuomonė, kad emocinis reagavimas į muziką – tai pagalbinė priemonė, patikslinanti muzikinės klausos, ritmo, atminties duomenis.

Išsamiausią muzikinių gabumų klasifikacijos schemą yra pateikęs čekų mokslininkas F. Sedlakas. Juos jis skirsto net į 9-ias grupes, kurių beveik kiekviena skirstoma į daugelį dar smulkesnių dalių. Tai analitinis ir sintetinis sugebėjimas skirti įvairiausias muzikos išraiškos priemones, kūrinio formos dalis bei suvokti jų visumą; sugebėjimas girdėti harmoniją ir instrumentuotę; sugebėjimas emocionaliai reaguoti į muziką, muzikinės atminties, mąstymo, vaizduotės, kūrybiškumo, dėmesio ir kitos savybės. Prie muzikinių gabumų F. Sedlakas priskiria taip pat klausos jautrumą bendrosioms garso savybėms (aukščiui, trukmei), muzikinės sąmonės komponentus (polinkius, poreikius, interesus). (13)

Toks muzikinių gabumų išskaidymas naudingas aiškinantis įvairių momentų reikšmę muzikalumui, jų tarpusavio santykį. Tačiau tai nelemia prognozuojant muzikinę vaiko ateitį. Vokiečių mokslininko P. Michelio nuomone, teisingas muzikinių gabumų diagnozavimas ir prognozavimas yra galimas tik kryptingo auklėjimo procese ir tik visos asmenybės tyrimo kontekste. (14)

Naujesnių šios srities disertacinių tyrinėjimų duomenimis muzikalumo sąvoką sudaro šie komponentai: muzikinė klausa, ritmo pojūtis, emocinis reagavimas į muziką, muzikinė atmintis, muzikinė vaizduotė, muzikinis mąstymas.

Lygiagrečiai su bendraisiais muzikiniais gabumais kaupiasi patirtis, tyrinėjant specialiuosius muzikinius gabumus – kūrėjų, atlikėjų, muzikos pedagogų.

Muzikinių gabumų psichologija ir toliau tyrinėja gabumų vystymąsi, atsižvelgiant į konkrečias istorines sąlygas, suvokiant muzikos dvasinį potencialą ir skatinant tautos dvasinį aktyvumą.

Literatūra:

1. Muzikos enciklopedija. – V., 2000. – T. 1
2. Теплов Б. Избранные труды: 2 т. – М., 1985
3. Бюхер К. Работа и ритм. – М., 1923

4. Ковалёв А. Г., Мясищев В. Н. Психологические особенности человека. Способности. – Л., 1960. – Т. 2
5. „Tik momentas meno...“ // Kultūros barai. - 1984. – Nr. 6
6. Lewandowska K. Rozwoj zdolności muzycznych. – Warszawa, 1978
7. Gordonas E., Cameronas Ch. Vaiko muzikalumo puoselėjimas // Gama. – 1994. – Nr. 6
8. Платонов К. К. Проблемы способностей. – М., 1972
9. Bentlio A. tyrimų duomenys pagal kn.: Lewandowska K. Rozwoj zdolności muzycznych. – Warszawa, 1978 (6)
10. Балчитис Э. О системе и методах обучения музыке в средних классах общеобразовательных школах Литвы // Музыкальное воспитание в СССР. – Вып. 1
11. Рагс Ю. Н. Слух музыкальный // Музыкальная энциклопедия. - М., 1981. – Т. 5
12. Landsbergis V. Muzikos prasmė // Švyturys. – 1983. – Nr. 5
13. Sedlák F. Metodologická východiska zkoumání hudebního vývoje člověka // Hudba v rozvoji lidské osobnosti. – Praha, 1976
14. Апраксина О. К вопросу о диагностике музыкальных способностей. По страницам статей профессора Пауля Михеля // Музыкальное воспитание в школе. – М., 1976. -Вып. 1

Tatjana Radovič

Vilniaus B. Dvariono dešimtmetės muzikos mokyklos
fortepijono mokytoja ekspertė

XX a. pabaigos fortepijoniniai kūriniai pedagoginėje praktikoje

Į vaikų muzikos mokyklų repertuarą gausiai įtraukiami beveik visų epochų muzikos kūriniai, pradėdant laikotarpiu iki Bacho ir baigiant XX amžiumi.

Dėl tam tikrų istorinių, politinių ir socialinių priežasčių, XX a. muzika ypatingai įvairi savo komponavimo būdais, tematika, išraiškos priemonėmis. Egzistuoja trys pagrindiniai elementai: harmonija, melodija, ritmas. Lyginant su klasicizmo ir romantizmo epochomis, šiuolaikinėje muzikoje juntamas didesnis ritmo, tembro bei dinamikos vaidmuo. Griežtus principus, kurie lėmė kompozitorių kūrybą iki XIX a. vidurio, keičia drąsūs eksperimentai, kurie padeda atsirasti atonalumui, dodekafonijai, aleatorikai, sonoristikai, minimalizmui, elektroninei muzikai ir t. t.

Galima pastebėti, kad pedagoginėje praktikoje XX a. muzikos lobiai lieka šiek tiek nuošalėje. Tą sąlygoja informacijos ir prieinamo repertuaro stoka bei mokytojų ir mokinių konservatyvumas.

Vienas pagrindinių šiuolaikinės muzikos bruožų – atonalumas – dažniausiai būna šios muzikos nesuvokimo ir nepripažinimo priežastimi. Klausytojo ausis reikalauja įprastų harmonijos ir melodijos derinių. Klasikine–romantine tradicija suformuotas mokytojų muzikos įvaizdis išsiskiria jų tiesioginiame darbe su moksleiviais. Labai retai galime išgirsti naujus kūrinius, parašytus tikrai šiuolaikine muzikos kalba. Net tokių pripažintų „klasikais“ kompozitorių, kaip B. Bartoko, P. Hindemito, S. Prokofjevo, D. Šostakovičiaus kūryba dėl savo muzikinės kalbos, neįprastos harmonijos, nenuspėjamos faktūros atrodo komplikauta pedagoginėje praktikoje. Šios muzikos estetinis grožis lieka nesuvoktas ir neįvertintas. Žinant, kad

šiuolaikinės muzikos pradininkai – A. Šionbergas, K. Debiusi, I. Stravinskis kūrė XX a. pradžioje, galime pastebėti, kad mūsų muzikinė sąmonė vėluoja beveik šimtmečiu.

Kitas šios problemos aspektas – repertuaro stoka ir kokybė. Yra žinoma, kad mokiniams pateikiama muzika turi būti aukštos meninės kokybės. Palyginus su praėjusių amžių šedevrais, atlaikiusiais amžių išbandymą, yra kiek sunkiau orientuotis dabartinių kompozitorių produkcijoje. Galima tik spėlioti kokia jos išliekamoji vertė, nes svarbiausias muzikos vertinimo kriterijus lieka jos turinys ir emocinis poveikis klausytojui.

Nuolat vykstantys suaugusiųjų ir vaikų atlikėjų konkursai skatina kompozitorius kurti, o muzikus - atlikti jų kūrinius. M. K. Čiurlionio tarptautinio konkurso sąlygų reikalavimų dėka atsirado nemaža puikių J. Andrejevo, V. Barkausko, V. Montvilos, A. Šenderovo ir kitų kompozitorių kūrinių.

Kasmetinis vaikų Respublikinis naujų lietuviškų fortepijoninių kūrinių festivalis (organizatoriai – Lietuvos kompozitorių sąjunga ir Vilniaus muzikos mokykla „Ažuoliukas“) užsako šiam konkursui naujus kūrinius. Konkursuose skambėjo J. Andrejevo, V. Bagdono, V. Baumilo, V. Barkausko, N. Galiamovos-Januševičienės, G. Kuprevičiaus, T. Leiburo, T. Makačino, V. Mikalausko, L. Povilaičio, A. Rekašiaus, A. Remėsos, J. Juozapaičio, R. Žigaičio, A. Žigaitytės, A. Šenderovo ir kitų kompozitorių kūriniai.

Kartais atrodo, kad kompozitoriai šiek tiek per daug adaptuoja savo muzikines idėjas, kalbą ir *išraiškos* priemones kurdami vaikams. Dėl to nukenčia kūrinio originalumas ir jo turinys. Jaučiama kūrinių, parašytų aktualia mūsų laikmečiui kompozicinė maniera, stoka.

Nijolė Karaškaitė

Vilniaus IV muzikos mokyklos
forte-pijono mokytoja ekspertė

Fortepijoniniai ansambliai vaikų muzikiniame ugdyme

Vykstančios Lietuvos muzikiniame gyvenime kokybinės permainos apėmė visas fortepijoninės muzikos kultūros sritis: kūrybą, atlikimo meną, pedagogiką. Sukurta daug vertingų kūrinių, paremtų logiška mąstysena bei išraiškos priemonėmis.

Šiuo laikotarpiu išryškėjo didelis susidomėjimas ansambliniu muzikavimu. Įvairių koncertų, festivalių ir konkursų gausa suteikia mokiniams galimybes save išreikšti ansambliniame muzikavime.

2001/2002-ji mokslo metai įrodė, kad tolesnis kryptingas mokinių ansamblinis lavinimas ir toliau ugdys mokinių orientaciją, skaitymo iš lapo įgūdžius,

ansambliskumą, artistiskumą bei mokėjimą bendrauti su žmonėmis. Tai plati galimybė mokiniams įsijungti į tolesnį koncertinį gyvenimą.

Labai teigiamai vertinu mokinių kūrybinę iniciatyvą, savarankiškumą. Tai kelia auklėtinių pasitikėjimą savo jėgomis, skatina naujus siekius.

Dalyvavimas koncertuose stimuliuoja mokinių norą išreikšti scenoje savuosius meninius ketinimus.

Koncertinė veikla padeda ugdyti mokinių techninį meistriškumą, aktyvina kūrybinę darbo atmosferą klasėje, kelia didesnius reikalavimus mokiniams, plačiau supažindina su fortepijoninio ansamblio sąvoka. Ji formuoja pianizmui būdingus bruožus: valingą temperamentą. Kartu tai yra labai santūrus ir nuoširdus grojimas, vengiant išorinio aistrų demonstravimo, emocinio atvirumo.

Visa tai padeda vystyti garsinės skalės turtingumą, aiškiai pulsuojančią ritmą, ansamblinį meistriškumą, muzikavimo kultūrą, susiliejimą į vieningą vienetą.

Didelę reikšmę turi ir intensyvus repertuaro kaupimas: diapazonas, apimantis įvairių stilių, epochų kūrinius, kūrybiniai ieškojimai, interpretacijos klausimų sprendimai.

Mokykloje būtina kuo plačiau supažindinti moksleivius su įvairiais muzikos stiliais, žinant visus mokinio meninės individualybės aspektus, ieškant jam artimų kompozitorių rato, formuojant jo meninį ampluą. Sudarant programas visuomet atsižvelgiama į mokinių skonį, polinkius ir pageidavimus, nes tik žavėjimasis kūriniu laiduoja gerus rezultatus, įdomius interpretacinius variantus.

Mokinių sėkmingą pasirodymą lemia geras jų techninis pasiruošimas, todėl labai svarbu nuo pat mažens groti įvairios technikos etiudus, gamas. Svarbu geras garso išgavimas, mokėjimas girdėti ir jausti savo partnerį, koordinacija. Tai priklauso nuo kūrinių mokymo metodikos, interpretacijos. Rekomenduotini kūriniai:

- J. Strauss „Anna-polka“ (IV klasė)
- L. Gobbaerts „Briliantinis galopas“ (IV klasė)
- J. Brahms „Vengrų šokis“ *d-moll* (V klasė)

Muzikos kūrinio analizė yra viena iš sudedamųjų kūrinio mokymosi dalių. Muzikos kūrinių analizės mokslo objektas yra pats muzikos kūrinys. Muzikos kūrinių analizė nagrinėja atskirų muzikos elementų: melodijos, harmonijos, ritmo ir kt. sąveiką, išraiškos galimybes ir reikšmę kūrinio visumai.

Muzikos kūrinio analizės tikslas yra išmokyti mokinį sąmoningai klausyti ir visapusiškai nagrinėti muzikos kūrinį, nustatyti tuos veiksnius, kurie lemia atitinkamą muzikos kūrinio ir atskirų jo dalių charakterį, atskleisti jo struktūros, žanro ir stiliaus savitumus.

Muzikos kūrinių analizės pagrindų įsisavinimas yra būtina prielaida teisingam, pilnaverčiam muzikos atlikimui. Analizuodami kūrinį sudarančią muzikinę medžiagą ir jos išraiškos galimybes, geriau suvokiame kompozitoriaus ketinimus, norimą išgauti muzikos nuotaiką bei skambėjimo pobūdį, išryškiname specifinius autoriaus kūrybinės manieros bruožus. Smulkios formos elementų ir jų santykių analizė – logiškos frazuotės pagrindas. Apgalvojant kūrinio interpretacinį planą, svarbu atsižvelgti į muzikinių minčių - temų - išdėstymo, vystymo bei santykiavimo ypatumus, formos dalių proporcijas.

Analizuojant programinius kūrinius, muzikos turinio reikia ieškoti ne antraštėje ar programoje, bet pačiame jos pobūdyje. Suvokti muzikos kūrinio turinį – tai visų pirma, reiškia jį pajusti, išgyventi estetines emocijas. Emocionalumas – svarbiausias, bet visos esmės neišsemiantis muzikos turinio komponentas. Emocinio poveikio stiprumas negali būti vienintelis kriterijus, pvz., didžiuliu emociniu poveikiu pasižymi romantizmo bei ekspresionizmo muzika, tačiau vien dėl to negalima jai teikti pirmenybės prieš renesanso ar klasicizmo muziką.

Su muzikos turiniu glaudžiai susijusi muzikinio vaizdo sąvoka. Muzikinis vaizdas – tai pirmiausia emocinė būseną „užprogramuota“ konkrečiame kūrinio epizode, jo muzikinėje medžiagoje. Atidus klausytojas ne tik pajunta kūrinio bei jo atskirų dalių bendrą pobūdį – muzika sužadina jo emocinę reakciją, formuoja atitinkamus muzikinius vaizdus.

Muzikos kūrinio forma – tai jo melodika, ritmika, harmonija, dinamika, faktūra, dalių santykiai, kompozitoriaus sujungti į darnią sistemą tam tikram turiniui išreikšti.

Prie muzikinės kalbos elementų priklauso dermė, ritmas, tempas, harmonija. Atskirus muzikinės kalbos elementus konkrečiame muzikos kūrinyje kompozitorius sutelkia į vienumą. Estetinė meninės formos sąvoka labai plati. Vienas iš jos komponentų – kūrinio dalių santykiai. Muzika – laiko menas, todėl dinamiškos nuolat kintančios prigimties kūrinių suvokiame ne iš karto, bet palaipsniui. Šiuo momentu atliekami kūrinio epizodai lyginami su jau skambėjusiais. Muzikinė forma išryškėja tik išklausius visą kūrinių, kai atmintis sujungia visus girdėtus elementus. Muzikinių vaizdų pateikimo, sugretinimo ir vystymo ypatumai prasminių akcentų išsidėstymas ir tarpusavio ryšys sudaro kūrinių muzikinę dramaturgiją (J. Strauss „Anna-polka“).

Muzikinės kalbos elementai tarpusavyje glaudžiai susiję. Net paprasčiausia melodija apima išsistatytą elementarių muzikinės kalbos elementų kompleksą: garsų aukštumo ir ilgumo, ritminius santykius, dinamiką, tembrą, registrą, artikuliaciją. Melodija suvokiama ne kaip atskirų nevienodo aukštumo garsų virtinė, bet kaip linija, kreivė garsinėje erdvėje (J. Brahms „Vengrų šokis“ *d-moll*). Melodinė linija yra vadinama melodiją sudarančių garsų pakilimų ir nusileidimų visuma. Nuo melodinę liniją sudarančių garsų judėjimo krypties betarpiškai priklauso melodijos dinaminė įtampa. Melodinei linijai kylant, įtampa didėja, ir atvirkščiai – įtampos slūgimas susijęs su krintančios krypties melodika. Emocinis efektas tuo stipresnis, kuo didesnę diapazoną apima kylanti melodinė linija. Krintančios krypties melodija išreiškia įtampos atoslūgį. Be garsų judėjimo krypties, melodijos charakteriui didelę reikšmę turi šuolių ir laipsniškas garsų slinkties santykis. Melodiją sudarančių garsų šuoliai, panašiai, kaip ir aukštesni tonai, iš atlikėjo reikalauja daugiau pastangų. Šuoliai, ypač aukšty, atitinka padidintos įtampos, pabrėžto ekspresyvumo momentus melodinėje linijoje (J. Strauss „Anna-polka“, L. Gobbaerts „Briliantinis galopas“).

Šuoliai melodijai suteikia platumo išpūdį, kelia erdvines asociacijas. Aukščiausią melodijos pakilimo tašką kulminacijoje palydi ir paryškina kiti veiksniai: išaugusi dinamika, sudėtingesnė harmonija, tirštesnė faktūra. Tuo būdu kulminacija tampa reikšmingu akcentu.

Kulminacijos - tai svarbiausi muzikos kūrinio dramaturginiai taškai, nuo kurių išsidėstymo didžia dalimi priklauso jo vientisumo ir išbaigtumo įspūdis. Ypač svarbu deramai vietą parinkti centrinei kulminacijai.

Iš palydinčių balsų pagrindinė melodija išsiskiria įvairesniu, labiau individualizuotu ritiniu piešiniu. Nuo ritminio piešinio didžia dalimi priklauso melodijos charakteris, artimumas vienam ar kitam žanrui. Trumpų ir ilgų garsų santykis maždaug atitinka aukštų ir žemų garsų santykį. Smulkios ritminės vertės, panašiai kaip aukštos gaidos, susijusios su aktyvumu, energija ir drauge – su lengvumu; kylančios krypties melodija stimuliuoja įtampos augimą. Taškuotas ritminis junginys plačiai vartojamas ten, kur reikia pabrėžti muzikos energingumą, veržlumą (L. Gobbaerts „Briliantinis galopas“), arba lengvumą, žaismingumą melodijoje (J. Brahms „Vengrų šokis“ *d-moll*). Akcentiniu metru pagrįsti kūriniai yra gana aktyvaus, dinamiško pobūdžio.

Muzikos kūrinio atlikimui, kaip ir kiekvienam procesui, būdingas tam tikras greitis – tempas. Tempas turi didelį ir betarpišką poveikį muzikos kūrinio išraiškingumui. Greito tempo muzika gali atkurti ir nerūpestingą žaismą ir audringą, dramatišką emocijų protrūkį.

Ritmas muzikinėje formoje pasireiškia keleriopai. J. Brahms „Vengrų šokis“ *d-moll* – su smulkesnio muzikos epizodo vidine struktūra. Ritmas apima ir viso kūrinio atskirų formos dalių tarpusavio santykius. Ritmas turi lemiamą reikšmę estetiniam kūrinio suvokimui. Muzikos kūrinio forma į darnią visumą susiliejančių jo dalių santykiavimas klausytojui sužadina estetinį pasitenkinimą.

Melodijos pobūdis daug priklauso nuo to kokiame registre ji atliekama. Aukšto registro garsai skamba šviesiai, skaidriai, žemojo – sodriai. Registrų išraiškos galimybės ypač atsiskleidžia, kai sugretinami tolimi registrai (L. Gobbaerts „Briliantinis galopas“). Atliekamo kūrinio charakteris paryškiamas įvairiais garsų intonavimo būdais – štrichais: artikuliacija, *legato*, *non legato*, *staccato* būdais, *glissando*.

„Kuo anksčiau reikia pasiekti, kad vaikas liūdną melodiją paskambintų liūdnai, linksmą – linksmi, iškilmingą – iškilmingai“, - rašo H. Neihauzas.

Viso mokymo pagrindas – padėti vaikui suprasti kūrinio idėją ir jo turinį, įsiklausant į kiekvieną melodijos, harmonijos, moduliacijos, ritmo, dinamikos ir kt. pasikeitimą; kūrinio analize įprasminti visus šiuos elementus, sujungiant į visumą.

Mira Jakubovskaja
Vilniaus M. Dobužinskio vidurinės mokyklos
muzikos mokytoja ekspertė

Dainuojamojo folkloro svarba vaikų ir jaunimo saviraiškoje

Lietuvos švietimo reformos koncepcijoje pažymėta, kad visos tautinės mažumos, gyvenančios mūsų šalyje, turi galimybę (jei jos to nori) remtis gimtosios kultūros palikimu, integruojantis į mūsų šalies kultūrą. Tai nuo vaikystės skiepija pagarbą kitų tautų kultūrai.

Dorovinio ir estetinio ugdymo klausimai šiandien ypač aktualūs.

Nuo mažumės kūdikis per mamos lopšinę mokosi bendrauti su pasauliu. Šitos mažytės dainelės ir poetiška liaudies kalba padeda jam suprasti, kas gera, o kas bloga. Per savo tautos kultūrą padėsime jaunam žmogui integruotis į pasaulinę kultūrą.

Didelę reikšmę auklėjant jaunąją kartą turi lietuvių tradicinė muzika (folkloras) ir kitų tautų liaudies kūryba. Ypatingas dėmesys skiriamas dainavimui, kaip svarbiai muzikinio auklėjimo formai, o taip pat Lietuvos muzikinės kultūros tradicijų įtvirtinimui. Svarbu mokėti nukreipti procesą į mokinių parengimą dalyvavimui mokyklos, miesto muzikiniame gyvenime, bet taip, kad mokinys jaustų džiaugsmą dalyvaudamas įvairiuose renginiuose. Formuoti nuostabaus „stebuklingo“ muzikos pasaulio suvokimą – štai ko turi užsiimti muzikos mokytojas – lavinti emocinį meno supratimą.

Svarbiausia ugdymo kryptis – perėjimas nuo etninio pasaulio suvokimo prie pasaulinės kultūros, nuo savo liaudies muzikos prie kitų tautų muzikos.

Lietuvos mokyklose rusų dėstomąją kalbą mokosi įvairių tautybių moksleiviai. Svarbiausia pedagoginė funkcija – pasiekti sąmoningą prierašumą ir meilę liaudies muzikai. Tai galima pasiekti sistemingai gilinantis į žodinę ir dainuojamąją liaudies kūrybą, nacionalinės kultūros pavyzdžius. Mokydami muzikos, mes skatiname vaikų dvasinį atgimimą, begalinę meilę Tėvynei, ugdome pagarbą kitoms tautoms, meilę ir dėmesį tėvams, gamtai.

Nuo pat vaikystės vaiką supa spalvų ir garsų pasaulis. Išmokti jį matyti, girdėti, jausti jų nepaprastą grožį – reiškia paversti jį dvasiškai turtingu, laimingu.

Mažylio pažintis su liaudies kūryba prasideda nuo juokingų dainelių. Nuo jų švelnių, dainingų garsų vaikas lengviau atsibus, leisis prausiamas (vandenėli-vandenėli...), maitinamas (šarkele-varnele...). Ypač daug džiaugsmo vaikams teikia žaidimai su suaugusiais. Taip vaikas mokosi įsiklausyti į šnekos garsus, jų melodiką, po to sugeba suprasti jų prasmę, išraišką ir grožį, įsiliesti į liaudies kūrybą, išmintį.

Niekas pasaulyje savaime neatsiranda, bet kokių žinių įgijimui reikalingas didelis energijos sunaudojimas. Pradedantysis pažinti muziką, ją priima maždaug taip, kaip nežinomą užsienio kalbą: muzika pateikiama triukšmo srautu.

Šnekamosios kalbos intonacijos turi bendrą prigimtį su muzikos intonacijomis, ir žmonės, turintys išvystytą klausą ir gerą muzikinės intonacijos

jausmą, užsienio kalbos tarimo sunkumus įsisavina daug greičiau, nei tie, kurių muzikinė klausa dėl kokių nors priežasčių yra neišsivysčiusi.

Skirtingos kalbos turi skirtingas eilėdaros sistemas. Šios sistemos vystomos irgi skirtingai, priklausomai:

1. nuo fonetinės kalbos sandaros (pavyzdžiui, rusų kalbos eilėse negalima melodinė ir metrinė eilėdara, garsų aukštis ir ilgis nefonologinis – nesiskiria pagal žodžio prasmę);

2. nuo kultūrinių istorinių tradicijų ir įtakų (rusų liaudies ir ankstyvoji literatūrinė eilėdara buvo toninė).

Poetizuota liaudies kalba formuojasi tautosakoje, atsiremama į žmogaus gyvenimo ir gamtos reiškinius; įgauna savybes perkelti požymius iš vieno daikto į kitą pagal žodžių panašumą ir gretimumą, suartindama tolimus pagal prasmę, intonacijas. Kalbą formuoja ir vysto žodžių daugiaprasmiškumą, suteikia šnekai sudėtingesnę fonologinę organizuotumą bei ritmiškumą.

Kalba turi tiesioginę emocinę poveikį klausytojui, kalbančiojo požiūris į šnekos objektą išreiškimui, pranešimo patikslinimui ir išaiškinimui. Kalbos pagrindas yra intonacija, kurioje visada galima rasti melodiką, ritmą, tempą, intensyvumą, akcentiškumą, tembrą ir kt. Intonacija fonetiškai organizuoja kalbą, yra priemonė įvairioms sintaksinėms reikšmėms ir kategorijoms bei ekspresyvioms ir emocinėms garso spalvoms išreikšti.

Poetizuotos tautosakos žanruose: priežodžiuose, mįslėse, greitakalbėse dažnai galima aptikti eiliuotą kalbą, suskirstytą į gabalėlius, turinčius būdingą intonaciją. Šie gabalėliai sutvarkomi priklausant nuo šių ar kitų garso elementų buvimo, kur mes turime tam tikro aukščio (melodinę eilėdarą) arba jėgos (toninę eilėdarą) skiemėnų kiekį.

Dainų turinį ir prasmę padės atskleisti patarlės, juokeliai, priežodžiai. Vėliau mokytojas panaudos tai, kaip literatūrinę pagrindą muzikos kūrybos vystymuisi, kuriant melodijas ir ritmus tekstams ir papildant juos ritminiu pritarimu mušant pagaliukus, akmenukus, varpelius, trikampį, metalofoną.

Per amžius liaudis rinko ir saugojo, perdavė iš lūpų į lūpas šias gilios prasmės mažas frazes ir melodijas. Jos paprastos ir melodingos. Žaisdami, vaikai lengvai jas įsimena. Ypač svarbus vaikams kartojimas. Jis lavina atmintį, gilina suvokimo ypatybes, mobilizuoja vaikų dėmesį, moko teisingos tarties, artikuliacijos, taiso vaikų kalbos defektus.

Skirtumas tarp dainavimo ir kalbėjimo raiškumo yra tas, kad dainuojant balsės neredukuojami, o kalbant visos balsės, išskyrus kirčiuotas, girdimos silpniau, redukuotai.

Žinant visus šiuos ypatumus, gimtosios kalbos dėstytojas gali remtis žiniomis, įgytomis muzikos pamokose, nors ir yra labai sunku suformuoti pastovius visų garsų aiškaus tarimo įgūdžius.

Deja, iki šiol yra labai mažai kalbėjimo technikos bei muzikos dikcijos pratimų ir mokymo priemonių apie tai. Tam, kad įgūdžių formavimas vyktų sąmoningai ir aktyviai, reikia pastoviai kreipti dėmesį į kalbėjimo bei dainavimo palyginimą.

Lavinant minėtąją melodinę klausą ir norint ją suvienyti su tonu arba tembro jutimu, reikia atkreipti dėmesį į tautosakinius kūrinus, kurie yra labai melodingi. Tokiais atvejais muzikinės melodijos palyginamai su raiškumu ir emocionalumu yra tiesiog būtini. Mano manymu, liaudies poezijos pavyzdžiai, bei tautosakiniai pratimai padės sėkmingai formuoti ir tobulinti muzikinę bei kalbinę klausą.

Daug dėmesio reikia skirti tautiniams šokiams-žaidimams. Tautinius žaidimus su tekstais vaikams išmokti sunkiau, bet tai skatina juos mokytis užsienio kalbų. Čia galime stebėti šokių muzikos ir folkloro sąsajas. Tautinių šokių ir žaidimų tekstai nepaprastai įdomūs. Jie pasakoja apie žmonių gyvenimą, papročius, kaupiančias savyje tautos išmintį.

Remiantis tautiniais lietuviškais arba rusiškais žaidimais, jiems būdingais judesiais, galima susipažinti ir su kitų tautų šokiais. Mokydami vaikus šokti, mes laviname jų ritminį klausą, muzikos klausymo įgūdžius.

Mokytojas, rinkdamas šokių repertuarą, turi teisingai įvertinti psichofizinius vaiko bruožus. Reikia atkreipti vaikų dėmesį į metų laikus, tautines ir religines šventes.

Nuo vaikystės vaikai girdi, kaip švenčių metu skamba dainos, mato šokius. Nuo senų laikų be darbo ir apeiginių dainų liaudies kūryboje buvo daug ir kitokių dainų. Iš šeimos ir buities dainų galima būtų išskirti lopšines, vaikiškas dainas-skaičiuotes.

Įvairių tautų tautosakoje yra žanrų, kurie skirti tik soliniam atlikimui. Tai bylinos, pasakojančios apie legendinius didvyrius ir jų žygdarbius; verksmai ir raudojimai. Vėliau atsirado istorinės dainos ir baladės.

Tautosaka, susijusi su kaimo gyvenimu ir buitimi, vadinama kaimiška, valstietiška, tradicine. Ji saugo savyje puikias meno vertybes. Tuo pačiu metu egzistuoja ir tam tikra miesto tautosaka. Jai priskirtinos lyrinės dainos (romansai), karo, kareivių, satyrinės dainos.

Miesto ir kaimo tautosaka tiek tradicine, tiek ir naująja forma neprarado savo vertės ir šiandien.

Visų laikų ir tautų kompozitoriai kūrybinių minčių sėmėsi iš tautosakos aruodų, ir čia jie rasdavo liaudies temperamento bei dvasingumo apraiškų.

Liaudies ir profesionalus menas yra tarpusavyje susiję. Jie vystosi paraleliai, papildydami vienas kitą. Senesniuose ar naujesniuose liaudies šokuose ar dainose atskleidžiama tautų dvasinė kultūra.

Liaudies kūryba – ne tik jos išmintis, bet ir tautos dvasios išraiška. Niekaip nesumaišysime rusiškos ir prancūziškos dainos, neapolietiško motyvo ir vokiškos melodijos, nes kiekviena iš jų – viso tautos gyvenimo, istorijos, buities, tradicijų išraiška. Prieš daugelį amžių šventės šokis ir daina galėjome išvysti kaimų aikštėse, skambant paprastiesiems savos gamybos instrumentų garsams ir prabangiose rūmų salėse. Labai svarbu palaikyti tradiciją, atėjusią iš senųjų laikų: šokti ir dainuoti švenčių metu ir dalyvaujant didingose ceremonijose.

Kiekviena šalis, miestas ir mokykla turi savo tradicijų, suteikiančių impulsą vaikų kūrybiškumu ir meninei saviraiškai. Dainuojamojo folkloro pavyzdžiai mūsų festivaliuose įgavo savitą raiškos būdą. Folkloras padeda pažinti savo tautą, jos

charakterį. Dainuojamas folkloras formavosi kartu su žmogumi, apimdamas visas jo gyvenimo sritis. Kiekvienos tautos liaudies kūryba moko suprasti neįkainuojamą tradicijos vertę ir kultūrinės pažangos prasmę, ugdo savigarbą ir pagarbą kitiems, meilę tradicijoms ir kultūrai, meninį skonį.

Džiaugsmas, jungiantis suaugusius ir vaikus, pakelia nuotaiką ir ilgam išlieka kiekvieno vaiko atmintyje. Šventės – įvairiapusio auklėjimo priemonė, vaiko širdyje kelianti meilę gimtinei, artimiesiems žmonėms, pagarbą darbo, mokslo, kultūros žmonėms. Vaikai įgyja žinių bei įgūdžių, vystosi jų kūrybinės galios. Geras pasiruošimas šventėms ir pramogoms – jų sėkmės laidas.

Irena Argustienė

Lietuvos muzikos akademijos docentė

Vilniaus muzikos mokyklos „Lyra“ mokytoja ekspertė

Vaikų balsų formavimo ypatumai

Jaunųjų talentų atskleidimas ir jų auklėjimas yra sutelkto darbo, kryptingų pastangų pedagoginio darbo vaisius. Svarbu, kad jau nuo mažens vaikus ugdytų profesionaliai paruošti specialistai, turintys specialų metodinį ir praktinį pasirengimą, turintys vokalinę-pedagoginę klausą, gerai išmanantys taisyklingo dainavimo techniką. Tik jie gali sėkmingai auginti jaunuosius menininkus, mažuosius mūsų dainininkus.

Pradinėje dainavimo mokymo stadijoje svarbu sutelkti dėmesį į vaiko kvėpavimą. Nuo taisyklingo dainininko kvėpavimo priklauso garso atrama, balso tembro grožis, garso jėga, ilgumas, tono aukštis (aukšta dainavimo pozicija, o dainuojant chore, choro skambėjimas ir derinimas).

Žinoma, kad yra 17 kvėpavimo tipų. Šiuolaikinėje vokalinėje pedagogikoje naudojamas mišrus kvėpavimo tipas. Tai gilus apatinis-pilvinis-šonkaulinis-diafragminis (*kostoabdominalinis*) kvėpavimo tipas, kuriuo naudojasi *belcanto* dainininkai. Jeigu mokinys kvėpuoja teisingai tai ir jo balsas skamba profesionaliai.

Mokant vaikus dainuoti svarbu išmokyti naudoti *kostoabdominalinį* kvėpavimo tipą, siekti, kad vaikas išmoktų taip kvėpuoti, kad kvėpuojant dalyvautų raumenys, esantys apatinėje krūtinės ir pilvo sienelių srityje. Kiekvienas garsas turi būti paremtas kvėpavimu ir aktyviai artikuliuojamas.

Pratimai parenkami nuosekliai, nuo lėto, ramaus tempo pereinama prie greitesnio, nuo dalies diapazono prie viso turimo balso diapazono, bet be kraštutinių gaidų, nuo vienos patogios balsės prie balsių ir priebalsių junginio, nuo silpnos jėgos iki normalios.

Dainuojant pratimus, atsikvėpimai tarp jų turi būti vienodi. Tai padeda mokiniui pajusti ritminį pulsą, normalų kvėpavimą. Rekomenduotina kiekvieną naują

pratimą susieti su buvusiu. Būtina išlaikyti mokinio kūrybinę nuotaiką. Trumpam poilsiui mokytojas gali mokiniui pagroti dainų, romansų ištraukų.

Nuo pratimų reikia pereiti prie vokalizijų. Jos turi būti dainingos, patogios skambios, neplataus diapazono. Tokių vokalizijų yra sukūrę F. Abtas, G. Concone, I. Vilinskaja, H. Panofka, N. Vaccai.

Pratimai su vokalizėmis dainuojami taisant vieną ar kitą balso defektą, vėliau plečiant diapazoną, lyginant balsių skambėjimą ir perėjimus iš vieno registro į kitą. Balso apšilimas ar vokalizijų dainavimas neturi varginti. Pirmoje apmokymo stadijoje pratimus pravartu dainuoti paskirtą dieną, o kai ruošiamas repertuaras, balso apšilimas turi būti trumpesnis. Dainuojant reikia siekti žemos gerklų padėties. Neleisti mokiniui dainuoti aukštai pakelta galva, užriesti smakrą. Vystant vokalinę techniką, negalima jos atsieti nuo meninių atlikimo uždavinių. Reikia siekti, kad dainininko balsas paklustų jam. Pedagogas turėtų mokiniui paaiškinti vieno ar kito pratimo tikslą (nesismulkinant ir nenaginėjant balso aparato sandaros, nes mokiniui per daug uždavinių).

Dainavimo mokymo metodų įvairovė ir individualus darbas neturi griauti pagrindinių pedagoginių principų.

Pats gražiausias balsas be bendro muzikinio išsilavinimo yra tik gamtos dovana. Apie harmoningą ir visapusišką dainininko ugdymą, puikiai rašoma A. Dalivo knygoje "Dainininkas ir daina". Trumpo kelio į dainavimą nėra: yra ilgas, kantrus nuoseklus darbas.

Pirmoji dainininko mokinio formavimo stadija būna svarbiausia ir lemiamą. Iš pat pradžių pedagogas privalo ne tik išsiaiškinti įgimus mokinio duomenis, bet ir gilintis į jo vidinį pasaulį.

Didelio pedagoginio meistriškumo reikia, kad nepakenktum mokiniui savais ugdymo metodais, o kantriai, sistemingai ruošti dirvą sąmoningam žinių ir įgūdžių įsisavinimui.

Darbo pradžioje rekomenduotina laikytis pagrindinių vokalinio ugdymo principų:

- 1) pilvinis-šonkaulinis-diafragminis (mišrus) kvėpavimas;
- 2) aukšta balso skambėjimo pozicija;
- 3) mišriai naudojami krūtininis, vidurinis (mediumo) ir galvos registrai;
- 4) žema gerklų padėtis;
- 5) laisvas artikuliacinio aparato darbas.

Mokant dainuoti reikia siekti meninio ir techninio vystymo vienovės, dainavimo meistriškumą ugdyti griežtai, nuosekliai, dirbant individualiai su kiekvienu mokiniu.

F. Lampertis pirmiausia pataria niekuomet nedainuoti su tuščiu skrandžiu arba tuoj pavalgus. Rekomenduotina su pradedančiu mokiniu dainuoti ne ilgiau, kaip 10-15 minučių. Naudotis veidrodžiu, kad būtų galima išvengti įvairių manierų, kurios doko vaiko veidą, burną, stebėti, kad smakras neatsikištų į priekį, nes tai trukdo išlaikyti laisvą gerklų padėtį. Reikia stengtis formuoti gražų mediumą (vidurinį registrą) ir siekti *cantileninio* dainavimo (*legato*). Maskvos prof. M.

Vladimirovos darbo metode sakoma, kad dainininko mokymas - tai ilgas kelias, reikalaujantis ne tik pedagogo, bet ir mokinio didelės kantrybės, dėmesio ir ryžto.

Pirmaisiais mokymo metais, be vokalizijų būtina dainuoti liaudies dainas, nesudėtingas XVI-XVII a. arijetes, kūrinis, nesudarančius meninių ir techninių (tesitūros, diapazono, dinamikos) sunkumų. Parenkant repertuarą reikia atsižvelgti į mokinio individualias savybes, jo gabumus, muzikinius sugebėjimus. Į individualius mokymo planus turi būti įtraukiami įvairių stilių ir epochų nesunkūs kūriniai, kurie leistų mokiniui praktiškai susipažinti su vokalinės muzikos kryptimis.

Pedagogas privalo sistemingai dirbti, stengtis, kad mokinio balsas taptų neforsuotas, pilnavertis, lankstus, skambus, siekiant tikslaus intonavimo, geros diktijos, teisingos tarsenos, mokyti mokinius dainuoti ansambliu. Pirmame etape turi būti šalinami netaisyklingi įgūdžiai. Pedagogas privalo išmokyti (vyresni) mokinių: savarankiškai paruošti kūrinį tiksliai išmokstant muzikinį tekstą, išraiškingai tarti tekstą, fiksuoti pedagogo nurodymus.

Dažnai būna sunku nustatyti mokinio balso tipą. Neretai balsas būna tarpinio pobūdžio arba turi diapazono, tesitūros ar tembro nesutapimų. Rekomenduojama pradėti dirbti nuo vidurinio registro.

Šiandien pagrindiniais kriterijais nustatant balso tipą yra:

- 1) fonaciniai požymiai;
- 2) tembras;
- 3) *primarinis* tonas;
- 4) diapazonas;
- 5) tesitūros stabilumas;
- 6) pereinamų garsų skambėjimo ypatybės.

Pasiklausykime mokinio balso nekreipdami dėmesio į jo mimiką, burnos, liežuvio padėties, išgirsime keletą neutraliai skambančių garsų. Dažniausiai jie būna pirmoje oktavoje. Šie neutralūs garsai vadinami *primariniais*.

Taigi, *primarinis* tonas - tai gražiai, neutraliai skambantis garsas. Metodiškai nuo *primarinio* tono lengviausia pradėti vystyti mokinio balsą.

Skirstyti vaikų balsus į aukštus (sopranus, diskantus) ir žemus (altus) nuo 11-12 metų amžiaus. 11-14 metų amžiaus vaikų ir paauglių balsai įgauna daugiau krūtininio registro skambėjimo, didėja rezonatorių apimtis, tembras tampa individualesnis. Tačiau nereikia skubėti nustatyti balso tipą ir rūšį. Balso tipas nustatytas vaikiškoje balso formavimosi stadijoje gali keistis, ypač po mutacijos. Jaunuoliškoje balso formavimosi stadijoje nuo 17 iki 19 metų formuojasi trys pagrindiniai suaugusio žmogaus balso tipai:

- 1) aukštas balsas – sopranai (merginų) ir tenorai (vaikinių);
- 2) vidutinis balsas – mecosopranai (merginų) ir baritonai (vaikinių);
- 3) žemas balsas – kontraltai (merginų) ir bosai (vaikinių).

Negalima pamiršti dainuojančio mokinio laikysenos. A. Varlamovas apie dainuojančiojo laikyseną sakė, kad geriausia yra tokia kūno padėtis, kuri nevargina mokinio. Bet kokia padėtis, kuri reikalauja fizinių pastangų ar nenatūralios laikysenos yra netinkama. I. Prianišnikovas sakydavo, kad dainininkas turi tvirtai remtis abiem kojom, antraip - pablogės garso kokybė.

Kūną reikia laikyti tiesiai, nekryžiuoti rankų, neveržti jomis krūtinės. Galva turi būti laikoma natūraliai (netgi truputį nuleidžiant žemyn). Smakrą natūraliai leisti žemyn. Negalima reikalauti, kad burną visi atvertų vienodai nes tai priklauso nuo jos struktūros. Labai svarbu, kad pedagogas kontroliuotų teisingą išsižiojimą vadovaudamasis balso skambėjimo kokybe.

Svarbi atkreipti dėmesį į garso ataką, aukštą garso poziciją. Vaikų dainavimui tinka minkštoji garso ataka, kuri apsaugo nuo rėkmingo, forsuito dainavimo. Dainuojant minkštąja ataka reikia vengti pasyvumo.

Vaikai, kurie blogai artikuluoja, arba pasyviai dainuoja, jiems taikytina kieta ataka. Pagrindinį vaidmenį atlieka taisyklingas kvėpavimas ir rezonatorių naudojimas. Atremtas garsas skamba apvaliai, jis lakus. Klausant atrodo, kad jis skamba aukštoje pozicijoje (galvos rezonatoriuje, o ne gerklėje). Rezonansu vadinama tokia priverstinė kūno ir balso aparato vibracija, kurią sukelia kitos vibruojantis kūnas, kai abiejų virpesių dažnumas sutampa. Jei balso aparatas sugeba optimaliai išnaudoti rezonatorius, balsas tampa gražesnis.

Vokalinėje pedagogikoje yra terminas „aukšta pozicija“. Rezonatoriai esantys žemiau balso klosčių vadinami krūtininiais rezonatoriais. Dainuojant naudojami ir viršutiniai ir apatiniai rezonatoriai, jie suteikia balsui grožio, sodrumo.

Balso mutacijos laikotarpiu aktyviai dainuoti nerekomenduojama. Su tokiais vaikais dirbti rizikinga. Augantis, besikeičiantis organizmas gali sukelti daug problemų. Svarbu nuolat konsultuotis su gydytoju foniatru. Dirbant su 12-13 metų (artėjant mutacijai) berniukais reikėtų vengti plataus balso diapazono naudojimo.

Teisingas ir sistemingas darbas ugdant mažuosius dainininkus yra sunkus. Pats dainavimo pedagogas turi turėti išvystytą specifinę vokalinę-pedagoginę klausą.

Mokinio balso formavimas turi savo ypatumų:

- 1) vaikų balso formavimo aparatas vystosi labai pamažu (jo balsas lengvas, skambus, ne labai stiprus);
- 2) mokiniai ne tokie sąmoningi, todėl dainavimo įgūdžiai, reikalaujantys savikontrolės, yra įsisavinami žymiai sunkiau;
- 3) mokinių balso aparatas yra trapus, visą laiką esantis vystymosi stadijoje, o tai reikalauja iš pedagogo didelio atsargumo ir metodo lankstumo;
- 4) pedagogas privalo formuoti dainuojančio mokinio perspektyvinį balsą, numatydamas jo skambesį ateityje;
- 5) negalima piktnaudžiauti vaiko balso skambėjimo jėga.

Viena žymiausių rusų dainavimo mokyklos atstovų buvo dainininkė Maskvos konservatorijos prof. Nina Dorliak (sopranas) - pianisto Svetoslavo Richterio žmona, kuri sakydavo, kad dainavimas turi būti laisvas, neutralus darbo procesas. Jos dėmesys buvo aukšta balso skambėjimo pozicija, išlyginti registrai, teisingas pereinamųjų garsų formavimas. Jos įdomus ir efektyvus darbas su mecosopranas. Didelę reikšmę turi teisingai suformuotas diapazono vidurys (centras), kuris turi skambėti natūraliai. Daugumai mecosopranų pereinamos gaidos lūžta. Sugebėjimas teisingai sujungti mediumą (centrą) su apatiniu (krūtininiu) registru yra didelis, daug dėmesio reikalaujantis darbas. Gerai įvaldžius šį etapą, pereiname prie sekančio: jungiame mediumą su galviniu registru apvalindami garsą, žinoma naudodami žemą mišrų kvėpavimą. Taip pat buvo daug dėmesio skiriama tiksliam

teksto perteikimui - ir muzikinio ir poetinio - akcentuojant raiškia dikciją. Jos studentų dainavimas išsiskirdavo išraiškinga interpretacija.

Ilgamečio Maskvos konservatorijos dainavimo katedros vedėjo, dekaną prof. Gugo Ticos (1910-1986) pagrindiniai dainavimo dėstymo principai rėmėsi į dainininko, individualių bruožų atskleidimą. Savo metodikoje daugiausia naudojo penkis balsius, - a, e, i, o, u, mišrų žemą kvėpavimą ir siekdavo raiškaus balso skambėjimo.

Su įdomia ir labai originalia kūrinų interpretacija susidūriau stažuotėje Peterburgo dainavimo katedros vedėjo prof. Kiseliovo klasėje. Jo vokalinis interpretacinis darbas vyko spalvų pagalba. Toks fenomenas, vadinamas sinestezija - nevalingu dviejų pojūčių atsiradimu, dirginant tik vieno iš tų pojūčių jutimo organą. Spalvinė klausia pasireiškia kai garsas sukelia ne tik klausos, bet ir spalvos pojūtį. Tam tikra spalva turi stimuliuoti atitinkamus atlikimo niuansus. Tokie garso ir spalvos jungimo būdai gali būti naudingi vaikų dainavimo mokymo praktikoje.

Garso formavimą mes vadiname vokaline technika, žodžio raišką - dikcija, visa tai susilieja į meninę muzikinę interpretaciją. Meniškas dainavimas iš dainininko reikalauja didelio intelekto, sugebėjimo pajungti psichologiją, nuo kurios priklauso dainavimo technika ir meninis apipavidalinimas.

Literatūra:

1. Kavaliauskienė O. Vokalinės metodikos pagrindai.- Vilnius, 1971
2. Kalasauskas L. Gerklų vaidmuo dainavime. - Vilnius, 1992
3. Kavoliūnas V. Dainavimo meno pagrindai, Vilnius, 1970
4. Argustienė I. Dainavimo mokymo metodika // Vaikų meninė saviraiška: Mokslinės praktinės konferencijos pranešimai. – Vilnius, 2001
7. Aidukas R. Vaikų ir paauglių balsų ypatumai // Vaikų meninė saviraiška: Mokslinės praktinės konferencijos pranešimai. – Vilnius, 2001
8. Psichologijos žodynas. - Vilnius, 1993

Rolandas Aidukas

Lietuvos muzikos akademijos lektorius,
Vilniaus konservatorijos dėstytojas,
Vilniaus muzikos mokyklos „Lyra“
Solinio ir chorinio dainavimo skyriaus vedėjas,
mokytojas ekspertas

Vaikai dainuoja operoje

Vaikų muzikinio teatro idėja Lietuvoje nėra nauja. Dar XVII a. jėzuitų ordino mokyklinių teatrų veikla buvo itin svarbi. Pjesėse būdavo panaudojami dideli muzikiniai epizodai, muzikiniai tarpai, išplėtos choreografinės scenos. Menotyrininkai kalba apie Vilniaus Žemutinės pilies operos teatro ir Lietuvos

mokyklinių teatrų ryšius. Mokykliniai teatrai vaidino svarbų vaidmenį tolesnėje teatrinės kultūros raidoje. (1)

XX amžiaus pirmoje pusėje Lietuvoje ir užsienyje (ypač JAV) lietuvių moksleivių, gimnazistų ir jaunimo jėgomis būdavo statomos operetės. Gana populiarios buvo kompozitoriaus Miko Petrausko operetė „Kaminkrėtys ir malūnininkas“, opera „Birutė“. XX a. antroje pusėje vaikiškų operų pastatymus rengė profesionalūs teatrai, nors koncertinių operos pastatymų buvo surengę kai kurių mokyklų moksleiviai. Pažymėtinos Vilniaus M. K. Čiurlionio meno, Šiaulių 12-ta vidurinė mokykla.

XX a. devintajame dešimtmetyje vaikų operos idėją bandė įgyvendinti Muzikos švietimo centro pradžios mokykla „Gama“. Mokykla bendradarbiavo su kompozitoriais R. Zurbaite, A. Martinaičiu ir kitais. Pavadinę savo spektaklius „operėlėmis“, mokyklos pedagogai ir moksleiviai nepretendavo į pilnavertę operos pastatymą: „Gamos“ mokykla – ne menų mokykla“, sakė mokyklos vadovė L. Sirutienė. (2)

Tikro vaikų operos teatro Vilniuje paskleidė 1997 m. gastroliavęs Maskvos G. Višnevskajos vaikų muzikinis teatras (vadovė J. Tracevskaja). Svečiai iš Rusijos parodė net keturis operų spektaklius (po du spektaklius per vakarą). G. Višnevskajos vaikų muzikinio teatro pasirodymai įkvėpė Vilniaus muzikos mokyklos „Lyra“ solinio ir chorinio dainavimo skyriaus pedagogams.

Solinio dainavimo specialybės įsteigimas muzikos mokykloje „Lyra“ 1996 m. suteikė realių vilčių puoselėti vaikų operos idėją. 2000 m. II tarptautiniame vaikų chorinės muzikos festivalyje „Klasika vaikams“ muzikos mokyklos solistai, jaunių choras ir styginių instrumentų orkestras atliko fragmentus iš anglų kompozitoriaus Henry Purcell (1659-1695) operos „Didonė ir Enėjas“. Kai kurių minėtos operos solinių partijų sudėtingumas, anglų kalbos mokėjimas (buvo dainuojama originalo kalba) privertė pastatymui kviesti dainininkus solistus iš Lietuvos muzikos akademijos: dalyvavo dvi doc. I. Argustienės dainavimo klasės studentės.

Vakarų Europoje operos teatrų praktikoje prigijo vaikų solistų dainavimas ir vaidyba. Berniukai diskantai puikiai dainuoja Amūro partiją Ch. W. Gluck operoje „Orfėjus ir Euridikė“ Londono Karališkosios operos pastatyme, atlieka sudėtingą vokalinį ir dramatinį Ynioldo vaidmenį C. Debussy operoje „Pellėas ir Mėlisande“ Velso nacionalinės operos pastatyme (dirigentas P. Boulez), „Tölzer Knabenchor“ solistai dainuoja trijų berniukų partijas W. A. Mozart operoje „Užburtoji fleita“ Bavarijos operos pastatyme ir t. t. Dažnai vaikai dainuoja nedideles partijas G. Puccini „Toskoje“, G. Verdi „Makbetas“, „Rigoletas“ ir pan. Atskiras arijas iš operų vaikai dainuoja koncertuose: Barbarinos ir Kerubino W. A. Mozart operoje „Figaro vedybos“, Zybelio Ch. Gounod operoje „Faustas“, o kur dar nuostabios G. F. Hendelio operų arijos... J. S. Bachas operų nekūrė, tačiau visos jo kantatos, oratorijos ir pasijos buvo kuriamos berniukų balsams ir atliekamos su Leipcigo šv. Tomo bažnyčios solistais bei choru.

Vaikų muzikinio teatro idėją mes juntame lietuvių tautosakoje. Nepelnytai primirštos yra lietuvių liaudies pasakos su dainuojamaisiais intarpais. Jos

galėtų tapti puikiu pavyzdžiu kompozitoriams, kuriantiems operas vaikams. Juk tai pati artimiausia tematika Lietuvos vaikams!

Operų vaikams pasakiniais siužetais yra sukūrę A. Belazaras, B. Kutavičius, A. Martinaitis, R. Zurbaitė, Z. Bružaitė, V. J. Lygutas ir kiti. Įdomus naujausias šios srities darbas – Miko Vaitkevičiaus opera pasaka „Pupa ir seneliai“. Operos libreto pagrindą sudaro B. Buivydaitės eiliuota poema. Tekstas artimas lietuvių tautosakai. Kaip sakė pats kompozitorius – eilės pačios padiktavo melodiją ir ritmus. Šią operą galima vadinti ansambline, nes jos pagrindą sudaro solistų ir choro dialogas. Choras atlieka pasakotojo vaidmenį panašiai kaip antikiniame ar jėzuitų mokykliniame teatre. Solistų partijos yra trys:

- 1) senelės partija, skirta sopranui, turinčiam skambų žemą registrą;
- 2) senelio partija, skirta altui (gali atlikti ir vyriškas balsas baritonas);
- 3) deivės partija, skirta sopranui.

Vilniaus muzikos mokykla „Lyra“ atliko šią operą 2002 m. kovo 5 d. Lietuvos rusų dramos teatre. Dalyvavo solistai muzikos mokyklos mokiniai: Anastasija Glazko (senelė), Martynas Varnelė (senelis) ir Agnė Meidutė (deivė). Solistes paruošė mokytoja ekspertė I. Argustienė, solistą – mokytojas ekspertas R. Aidukas. Choro partiją atliko mokyklos jaunių choras (vadovas R. Aidukas, chormeisteris Evaldas Steponavičius), masinėse scenose talkino jaunučių choras (vadovė Saulė Atminienė). Orkestre grojo muzikos mokyklos „Lyra“ mokytojai bei miesto orkestrų muzikantai, smuikų koncertmeisterė Nomeda Budginaitė, pianistė Aušra Varnelienė, dirigavo R. Aidukas. Administratoriaus pareigos teko mokyklos direktoriui Gintautui Smolskui. Ir ką gi - teatro salė buvo pilna, norinčių patekti į vidų buvo dar tiek pat. Teatro kasos buvo priverstos pardavinėti bilietus į antrąją salės balkoną! Rusų dramos teatro spektakliuose retai susidarydavo tokios situacijos.

Operos partitūroje numatyti šie instrumentai: fleita, du klarnetai, I ir II smuikai, altas, violončelė, fortepijonas, akustinė ir bosinė gitara, mušamieji. Vilniaus muzikos mokyklos „Lyra“ pastatyme medinių pučiamųjų partijas atliko dvi fleitos ir vienas klarnetas.

Reikėtų išskirti puikų ir taiklų profesionalaus operos režisieriaus Nerijaus Petroko darbą. Jo dėka ne tik solistai, bet ir choro dainininkai tapo aktoriais. Šmaikščios jumoristinės scenos, efektingi apšvietimo efektai, pupos augimo iki dangaus ir jos lūžimo įspūdis įtikino žiūrovus, kurių plojimai ir audringi šūksniai ilgai tęsėsi po šios operos premjeros. Vaikų dainavimas, išradinga režisūra, minimali Dainiaus Populaigio scenografija, ritmiška Viktorijos Reiforienės choreografija suteikė pilnavertiško operos reginio įspūdį.

Operos premjera susilaukė teigiamo rezonanso spaudoje. E. Pakalnienės informacinio pobūdžio straipsnis apie operos pastatymą informavo Lietuvos visuomenę. (3)

Kiek kitokio pobūdžio straipsnis pasirodė savaitraštyje „Literatūra ir menas“. Tai recenzija, turinti analizės ir vertinimo aspektą: „Rusų dramos teatre buvo neįprastas šurmulyš. Senojo, labai apšiurusio teatro salė prigužėjo vaikų ir suaugusiųjų. Klausinėjo kelio į balkonus, žiūrinėjo atžagariomis rankomis parengtas ekspozicijas teatro fojė... Daugelis čionai buvo patekę pirmą kartą“. Straipsnyje stengtasi apžvelgti kompozitoriaus M. Vaitkevičiaus veiklą ir kūrybą,

apibendrinamas vakaro renginys. Visa reziumuojama recenzijos pabaigoje: „Šis vakaras kūrybiškai nuteikė visą mokyklos kolektyvą ir muzikinei bendruomenei įrodė, kad muzikos mokyklos įstengia visuomenei pristatyti kompozitorius“. (4)

Vilniaus muzikos mokyklos „Lyra“ solinio ir chorinio dainavimo skyriaus veikla atsispindi informaciniame leidinyje, išleistame jubiliejaus proga. (5) Tais pačiais metais įvyko jubiliejinis skyriaus koncertas Vilniaus šv. Jonų bažnyčioje, kuriame dalyvavo solistai, chorai. (6)

Tikimės, kad vaikų muzikinio teatro istorijoje jau nubrėžtas dar vienas štrichas. Te skrenda per Lietuvą vaikų operos teatro idėja. Gal ji užvaldys ir kitų šalies miestų bei miestelių pedagogų, moksleivių širdis...

Literatūra:

1. Trilupaitienė J. Jėzuitų muzikinė veikla Lietuvoje. – V., 1995
2. Ligeikaitė L. Meninė patirtis ateičiai // Gama. – 1998. – Nr. 19. – P. 5
3. Pakalnienė E. Kompozitorius – vaikams // Muzikos barai. – 2002. – Kovas-balandis. – P. 49
4. Jokūbaitis R. Opera-pasaka // Literatūra ir menas Nr. 12 (2891) 2002 m. kovo 22 d. - P. 13
5. Vilniaus muzikos mokyklos „Lyra“ solinio ir chorinio dainavimo skyrius / Parengė R. Aidukas. – Vilnius, 2002
6. Pakalnienė E. „Lyros“ mokyklos choristų ir solistų jubiliejus // Muzikos barai. – 2002. – Lieparrugpjūtis. – P. 34