

Надія Збожимська

РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ САМОСТІЙНОСТІ СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ

У статті розкривається сутність творчої самостійності студентів в роботі над музичним твором, розглядаються основні аспекти її розвитку як важливої складової професійного становлення фахівця. Підкреслюється значення індивідуальності особистості, а також необхідність застосування теоретичних та історичних знань, аналітичних здібностей для створення належної інтерпретації твору.

Ключові слова: творча самостійність, інструментально-виконавська підготовка, майбутній вчитель музичного мистецтва.

Сьогодні, у період культурно-національного відродження країни, суспільство потребує спеціаліста, який, крім володіння комплексом професійних знань, умінь та навичок, може творчо, креативно вирішувати поставленні завдання. Тому проблема розвитку творчої самостійності майбутніх вчителів музичного мистецтва у процесі професійної підготовки набуває особливого значення.

Важливою складовою фахової підготовки студентів мистецько-педагогічних факультетів вузів є інструментально-виконавська підготовка, яка залучає студентів до виконавських традицій, до художньо-естетичних цінностей та разом з тим має значні резерви для вияву творчої самостійності.

Аналіз музично-педагогічних досліджень свідчить про зростання уваги вчених до питань інструментально-виконавської підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва (Л. Арчажнікова, В. Муцмахер, Г. Падалка, О. Рудницька, О. Олексюк, Г. Ципін та ін.).

Метою статті є обґрунтування значення розвитку творчої самостійності студентів у процесі інструментально-виконавської підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Вирішальну роль у навчанні та вихованні відіграє завжди особистість викладача. «Особистість педагога виступає і джерелом розвивального впливу навчання, і зразком, еталоном ставлення до справи, відданості ідеї... тобто відіграє визначальну роль у визначенні всіх педагогічних завдань. З особистістю педагога тісно пов'язаний і творчий бік навчання. Педагогічна творчість неможлива без широкого світогляду, культури, без розвитку здібностей і прагнення вчителя до пошуку більш досконалих систем навчання» [2, с. 18].

Отже, стимулювання ініціативи і творчої самостійності повинно

входити в завдання викладача. І тут пріоритетне значення мають класи інструментально-виконавської підготовки. Слід зазначити, що крім передачі професійних знань і умінь, викладач повинен ставити перед собою завдання виховного плану, здійснювати комплексний естетичний вплив на студента.

Л. Баренбойм справедливо відмічає, що часто викладач музики перетворюється на вчителя гри на тому чи іншому інструменті [1, с. 42].

Г. Ципін підкреслює, що оцінюючи реалістичні цілі і завдання, які стоять перед музично-інструментальною педагогікою, не можна не прийти до висновку, що формування власне ігрових якостей, професійно-виконавських умінь і навичок повинно бути не самоціллю, а лише засобом вирішення кардинальних музично-виховних та музично-навчальних завдань [11].

Навчання у вузі – це новий етап, ще один щабель професійного росту виконавця – педагога – музиканта. З перших років навчання учня гри на музичному інструменті і на наступних етапах зросту його виконавського рівня, форма навчання має індивідуальний характер. Ця обставина має свої переваги. По-перше, специфічні особливості спілкування на індивідуальних заняттях дозволяють докорінно вивчити характер, особистісні якості виконавця, повніше розкрити його здібності і можливості. У викладача є умови прямо і опосередковано впливати на формування особистості студента, контролювати процес розвитку його творчої самостійності та управляти ним.

По-друге, з метою розкриття композиторського задуму, створення переконливої інтерпретації в інструментальному виконавстві значну роль при вивченні музичного твору грає виконавський аналіз.

Для вирішення цих завдань викладач повинен широко використовувати метод проблемного навчання, який спонукає студента до активних дій, тобто добитись переходу від пасивних способів роботи до методів, що спонукають його до самостійності, ініціативної мисленнєвої діяльності.

По-третє, на заняттях в індивідуальних класах постійно здійснюється музична співпраця, коли в результаті спільних зусиль студента і викладача здійснюється нова виконавська інтерпретація музичного твору.

Таким чином, розкриваючи переваги індивідуального характеру роботи в процесі інструментально-виконавської підготовки, самостійна (при спостереженні викладача) робота з авторським текстом – найбільш природній і дієвий важіль творчого становлення потенціального артиста, – пише Є. Ліберман [4, с. 229].

Про важливість самостійної роботи над твором, як способі розвитку активного творчого мислення, розвитку музичного інтелекту говорив Г. Ципін: «Самостійна робота – це уміння учня без сторонньої допомоги зорієнтуватися в незнайомому музичному матеріалі, правильно розшиф-

рувати авторський текст, скласти переконливо інтерпретаторську «гіпотезу» і готовність самому відшукати ефективні шляхи в роботі, знайти потрібні прийоми і засоби втілення художнього задуму і здібність критично оцінювати результати власної музично-виконавської діяльності» [11, с. 169].

Коли ми ведемо мову про творчу самостійність, ми говоримо не про абсолютне невтручання викладача в діяльність студента, а про переключення уваги з об'єкта (музичного твору) на суб'єкт (особистість студента).

Щоб якісно виконати самостійну роботу, студент повинен знати основні її етапи. Робота над музичним твором являє собою поетапні дії. В музичній педагогіці аналізу роботи над музичним твором присвячений ряд монографій (Г. Коган «Робота піаніста», Н. Любомудрова «Методика навчання гри на фортепіано», Є. Ліберман «Творча робота піаніста з авторським текстом» та ін.). Базою для виконання аналізу музичного твору повинні стати знання, уміння і навички, набуті в процесі занять з теорії музики, сольфеджіо, хорового класу, диригування, історії музики, аналізу музичних творів, методики музичного виховання тощо.

Музичний аналіз створює передумови для правильного розуміння естетичного кредо й світоглядних позицій композитора, застосування у процесі музичного пізнання історично-теоретичних знань, зіставлення різних творчих стилів і в такий спосіб може привести до важливих висновків щодо об'єктивності інтонаційно-образного змісту музики [8, с. 36].

Завдання виконавця – глибоко проникнути в зміст твору і правдиво його відтворити, виявити суттєві риси художнього образу. Але створити виконавський образ не можливо без врахування національних і жанрових особливостей твору, історичної своєрідної епохи, в яку він був створений, стиля композитора [7, с. 165].

Робота над музичним твором поділяється на три етапи. Зміст цих етапів Н. Любомудрова характеризує так: «Перший етап являє собою ознайомлення з твором і його розбір, другий – переборювання труднощів як загальних, так і часткових, пов'язаних з виконанням деталей, і третій етап – це «збирання» всіх розділів твору в єдине ціле, робота над ним» [5, с. 31].

На першому етапі основного значення набуває усвідомлене сприйняття твору, формування музично-слухових уявлень, створення «виконавської гіпотези». Необхідно зробити аналіз художньо-змістовної сутності твору: охарактеризувати соціально-історичні умови його створення та вказати на основні художні напрями в музиці того часу. З'ясувати художній напрямок, представником якого є автор. Також треба вивчити біографічні дані композитора, розкрити його творчі погляди та охарактеризувати стильові особливості.

Другий етап повинен відповідати більш поглибленому вивченню

всього твору. Він визначається як робочий, інтенсивний і продуктивний період. Сюди входить музично-теоретичний аналіз з більш докладним і деталізованим описом мови викладу, характеру використання засобів виразності. Доцільно проаналізувати художньо-змістовну сутність твору: виділити використані автором засоби музичної та художньої виразності (музично-мовні, емоційно-образні, образно-драматургічні), показати динаміку розвитку змістовних процесів у творі та визначити загальну художню ідею твору [9, с. 90].

При систематичній активній праці, роботи уяви, слуху, пам'яті проявляються навички професійної роботи, вміння творчо і методично грамотно засвоювати засоби художньої виразності твору. З часом накопичується інформація і закономірно переходить в нову якість, впливаючи на глибину і змістовність сприйняття. Основний напрямок роботи – це прагнення виявити закономірності і характер використання засобів художньої виразності з метою розкриття ідейного змісту твору [11].

Третій етап – це уточнення і реалізація виконавського задуму, створення власної трактовки твору, порівняльний аналіз інтерпретації. На цьому етапі вивчення необхідно проаналізувати виконавські особливості твору. Для цього потрібно виявити засоби виконавської виразності, характерні для твору. В процесі роботи необхідно вказати на основні виконавські штрихи, прийоми, засоби, присутні у творі та охарактеризувати його метро-ритмічні, динамічні, темпові, агогічні та артикуляційні особливості. Виділивши кульмінації епізодів, розділів та загальну кульмінацію твору, потрібно визначити способи технічного досконалого втілення, виділити технічно складні епізоди, відмітити характер труднощів: фізичних (фактурних, метро ритмічних, темпових) та психологічних (розподіл уваги, пристосування), а також розкрити способи переборення труднощів, характерних для твору [10, с. 31].

Із вище вказаних етапів особливо виділяється перший як фундаментальний в розвитку творчої самостійності. Недооцінка викладачем і студентом ролі початкового етапу в роботі над твором пов'язана в подальшому з виникненням труднощів і негативних явищ. В цьому випадку пізнавальні дії студентів гублять цільову спрямованість, музичне мислення позбавляється логічної послідовності і творчої самостійності. Але якщо заняття викладача набуває інструктивного характеру, то загальні проблеми зводяться до вирішення окремих завдань, в які входить вивчення декількох творів до заліку чи екзамену. «Викладачу гри на музичному інструменті набагато простіше навчити свого підопічного, ніж виховати в нього індивідуально-самобутню, творчо незалежну художню свідомість» [11, с. 172].

Слід відмітити, що між етапами роботи немає чіткої лінії розділу. Реальний процес розучування не вкладається в жорсткі рамки науково-теоретичних побудов.

Отже, викладач повинен стимулювати творчу самостійність студента, тісно співпрацюючи з ним, в процесі вивчення музичних творів прищеплювати навички аналізу інструментальної музики. Вирішення цих завдань в значній мірі вплинуло б на вдосконалення рівня музично-виконавської підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства / Л. Баренбойм. – Л. : Музыка, 1969. – 282 с.
2. Загвязинський В. І. Педагогічна творчість учителя / В. І. Загвязинський // Педагогічна творчість і майстерність : хрестоматія / укл. Н. В. Гузій. – К. : ІЗМН, 2000. – 168 с.
3. Коган Г. Работа пианиста / Г. Коган. – М. : Музыка, 2004. – 203 с.
4. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Либерман. – М. : Музыка, 1988. – 234 с.
5. Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано / Н. Любомудрова. – М. : Музыка, 1982. – 143 с.
6. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (проблема анализа): исследование / В. Москаленко. – К. : Изд-во Киев. гос. конс., 1994. – 157 с.
7. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1988. – 240 с.
8. Рудницька О. Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти : навчальний посібник / О. Рудницька. – К. : ІЗМН, 1998. – 178 с.
9. Ручьевская Е. Об анализе содержания музыкального произведения / Е. Ручьевская // Критика и музыкознание. – Л. : Музыка, 1987. – Вып. 3. – С. 69–96.
10. Савшинский С. Работа пианиста над техникой / С. Савшинский. – Л. : Музыка, 1968. – 106 с.
11. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано / Г. Цыпин. – М. : Просвещение, 1984. – 176 с.