

Тетяна Радзівіл

ПІДГОТОВКА СТУДЕНТІВ ПЕДАГОГІЧНОГО КОЛЕДЖУ ДО САМОНАВЧАННЯ ТА САМОВИХОВАННЯ

Швидкий розвиток науки, техніки і виробництва та зміни, що відбуваються у сфері культури та мистецтва, потребують високої професійної компетенції фахівців. Зростання професійної майстерності вчителя тісно пов'язане з прагненням його до самовдосконалення. Як вважала О. Рудницька, навчальний заклад будь-якого рівня – загальноосвітнього чи професійного – дає тільки основу освіти, яка має продовжуватися і здійснюватися у подальшому самостійними зусиллями шляхом самонавчання і самовиховання. Потрібно сказати, що одного бажання, спрямованості і вияву активності для цього недостатньо. Як говорила О. Рудницька, потрібен ще й досвід самоосвіти, якого не можна набути автоматично у процесі загальної навчальної діяльності – це передбачає спеціальну роботу. Вона зазначала, що підготовка до самоосвітньої діяльності включає два провідних завдання: навчати методам, формам, засобам її здійснення і виховувати особистісну спрямованість на її виховання. Одним словом, потрібно виховувати звичку діяти за потрібними правилами.

Що ж стосується майбутніх вчителів, які будуть навчати музиці молодших школярів, то насамперед, вони мають оволодіти навичками гри на музичному інструменті (баяні, акордеоні). І скільки б вони книжок не перечитали, це не допоможе їм самостійно досягти певного професійного рівня. У майбутніх вчителів – студентів педагогічного коледжу музичного відділу – потрібно виховувати звичку працювати за певними правилами. Спочатку ця робота проводиться з допомогою і поясненнями викладача, а з часом студент набуває теоретичних знань, практичних умінь та навичок і зможе самостійно працювати без сторонньої допомоги, що позитивно вплине на його самонавчання та самовиховання у майбутньому.

Як вважав Г. Нейгауз, «одна з головних задач педагога – зробити якнайшвидше і ґрунтовніше так, щоб бути непотрібним учневі, усунути себе, вчасно зійти зі сцени, тобто прищепити йому ту самостійність мислення, методів роботи, самопізнання і вміння досягати цілі, які називаються зрілістю, порогом, за яким починається майстерність» [2, 147]. «Вчитель гри на будь-якому інструменті (будемо вважати і людський голос інструментом) повинен бути перш за все вчителем музики, роз'яснювачем і розповідачем. Особливо це необхідно на найнижчих щаблях розвитку учня : тут вже зовсім неминучий комплексний метод викладання, тобто вчитель повинен не тільки довести до учня так званий «зміст» твору, не тільки заразити його поетичним образом, але й дати йому докладний аналіз форми, структури в цілому і в деталях, гармонії, мелодії, поліфонії, фактури...» [2, 148].

Оскільки на даному етапі розвитку освіти до педагогічних коледжів

приходять студенти без початкової музичної підготовки, то викладач повинен бути одночасно і істориком музики, і теоретиком, вчителем сольфеджіо, гармонії, і гри на інструменті, щоб дати студенту ґрунтовні знання, вміння та навички.

Одним із шаблів до самонавчання і самовиховання є вміння працювати над музичним твором. Наприклад, для того, щоб вивчати музичні твори, треба завжди притримуватися певного плану роботи над музичним твором. Його умовно можна поділити на три етапи:

I. Попереднє ознайомлення з музичним твором.

II. Аналіз та детальний розбір музичного твору.

III. Заключний етап роботи над музичним твором.

Ці етапи мають багато підпунктів, що допоможуть студенту побачити музичний твір з різних сторін та досягти його професійного виконання.

I. Попереднє ознайомлення з музичним твором

Попереднє ознайомлення з музичним твором треба розпочинати з розтлумачення позначок, вказівок автора чи видавця; програвання тексту з можливими тимчасовими спрощеннями; загального уявлення про характер твору. Початковий етап роботи над музичним твором повинен бути пов'язаний, перш за все, з визначенням художніх завдань і основних труднощів на шляху досягнення кінцевого художнього результату.

II. Аналіз та детальний розбір музичного твору

Аналіз та детальний розбір музичного твору – це найбільший і найскладніший етап роботи, але дуже необхідний і обов'язковий. А починають його із загальних відомостей про композитора (епохи, в якій він жив, його стилю), жанру твору, програми (назви твору).

1. Загальні відомості про композитора

Для того, щоб зрозуміти музику будь-якого композитора, треба, насамперед, дізнатися, в яку епоху він жив, ознайомитися з його життєвим та творчим шляхом, прослухати аудіозаписи його творів, якщо такі можна знайти, та визначити стиль його музики. Немає необхідності доводити, що усвідомлення студентом різниці, наприклад, між органною музикою Й.С. Баха і музикою сучасних композиторів Є. Дербенка, Б. Мирончука та ін. дає йому важливий ключ до розуміння твору, що вивчається.

Обов'язково треба визначити жанр твору, як в широкому аспекті, так і у вузькому, тому що від цього залежить підбір засобів виразності, які в різних жанрах абсолютно різні. Не будуть зайвими і знання характерних особливостей різних танців, що виконуються на баяні та акордеоні (алеманда, гавот, менует, сарабанда, вальс, гопак, козачок, крижачок, самба, босанова та ін.). Ці особливості можна знайти у музичних енциклопедіях та словниках-довідниках. Студенту, який теоретично підготовлений, набагато легше виконати будь-яке завдання.

Визначивши стилістичні особливості музичного твору, потрібно продовжувати заглиблюватися в його ідейно-образну структуру, його інфор-

мативні зв'язки. Найважливішу роль в усвідомленні художнього образу відіграє програмність. Інколи програма розкривається в назві п'єси, наприклад, «Кавалерійська», «Клоуни» Д. Кабалевського; «Хвороба ляльки», «Нова лялька» П. Чайковського; «Сміливий вершник», «Веселий селянин» Р. Шумана; «Пташка» В. Сокальського і т.д. Якщо ж програма має загальну назву, наприклад, соната, то студент повинен знати, що «це три або чотиричастинний цикл, в якому одна із частин має сонатну форму, а сонатна форма – це цілісна тричастинна композиція, побудована на протиставленні та розвитку двох основних тем, яка складається з експозиції, розробки та репризи. Перед експозицією може бути вступ, а після репризи – кода» [3, 368]. Знаючи загальні властивості, набагато легше розібратися в художньому образі, зрозуміти і втілити його.

2. Аналіз будови (структури) музичного твору

Якщо з програмою (назвою) твору все з'ясовано і зрозуміло, потрібно перейти до аналізу структури музичного твору, тобто аналізу музичної форми твору. Музичні форми бувають прості (одночастинна, двочастинна, тричастинна), складні (двочастинна, тричастинна), багаточастинні (рондо, варіації, вільні варіації), циклічні (прелюдія і фуга, сюїта, соната, симфонія).

Насамперед треба зробити загальний аналіз: визначити будову в цілому, знайти межі частин, визначити їх тональне співвідношення, риси характеру музики. Потім потрібно зробити розгорнутий аналіз: визначити речення, фрази, структуру розчленування на окремі мотиви й інтонації чи об'єднання кількох фраз в одну, визначити місцеві та головну кульмінації, особливості авторського задуму та засоби виразності. Все це полегшить вивчення музичного твору напам'ять, а виконання буде більш зрозумілим.

3. Аналіз мелодії

Як зазначено в словнику-довіднику «Музика» вченого-акустика, композитора і педагога Є.О. Юцевича, мелодія – це одноголосне вираження образно-поетичного змісту музичної думки. «Через мелодію виявляються можливості ладу, ритму, метру, музичної форми, інших елементів музики. Тип музики яскраво характеризує стиль, жанр музичного твору, його національний колорит» [4, 151]. Тому обов'язково потрібно проаналізувати мелодію: визначити тип її мелодичної лінії (плавність чи стрибкоподібність), метроритм, ладову приналежність, структуру та кульмінацію для того, щоб правильно і майстерно показати музичний образ і донести його до слухача.

4. Засоби виразності

До засобів виразності потрібно віднести темп, агогіку, метр, розмір, тональність, ритміку, динаміку, фактуру, штрихи, гармонію, акомпанемент. Всі вони допомагають виконавцю показати музичний образ у представленні, розвитку і завершенні, а тому їм потрібно приділяти велику увагу.

5. Аналіз технічно складних фрагментів музичного твору

До аналізу технічно складних фрагментів музичного твору потрібно

віднести виконавський аналіз технічно важких місць, аплікатуру, знаходження технічних прийомів, постановку рук (підготовку пальців, передбачення рухів рук, пальців), програвання окремих партій, визначення місць зміни напрямку руху міха. Все це – дуже важка, кропітка та трудоемка робота, адже це впливає на виконання твору на сцені.

В кожному творі технічно складні місця потрібно відпрацьовувати окремо, удосконалювати до відповідного рівня, щоб при виконанні цілого твору вони звучали професійно і не псували цілісність музичного образу. Обов'язково треба «відшліфовувати» перехід від однієї частини до іншої, адже в цих місцях студенти інколи припускаються помилок, а в результаті музичний образ не буде досконалим.

«Аплікатура займає одне із центральних місць у роботі над музичним твором. Вибір найзручніших для виконання пальців тісно пов'язаний із фразуванням, штриховою різноманітністю, теситурним розташуванням, а також фактурою музичного матеріалу» [5, 12]. «Серед аплікатурних прийомів потрібно виділити такі: підкладання і перекладання пальців, ковзання, підміну пальців, використання всіх п'яти пальців у пасажі, виконання пасажу лише двома-трьома пальцями (і навіть одним) і т.д.» [6, 91]. Досить часто студенти виконують музичні твори невдалою аплікатурою, яка є незручною і невиправданою у музично-змістовному відношенні і навіть взагалі непривабливою.

Студенти повинні прагнути у виконанні творів до грамотної аплікатури, адже це буде свідченням їх професійної майстерності. Але до цього їх мають привчити викладачі. Зручна аплікатура сприяє виробленню рухливості пальців, а також значно полегшує виконання і знижує стомлюваність рук. Г.Г. Нейгауз вважав, що найкраща аплікатура – це та – яка дає змогу найвірніше передати дану музику і найточніше узгоджується з її змістом. «Підбираючи аплікатуру, не можна керуватися тим, наскільки вона зручна при повільній грі, бо це ще не гарантує її придатності для виконання у справжньому темпі. Потрібно неодмінно випробувати її у швидкому русі.

Що ж стосується зміни міха, то І. Пуриц вважав, що проставляючи зміну міха необхідно враховувати фізичні властивості студента, якість інструмента, на якому він грає, метроритмічну організацію музики, технічне фразування, фактуру, темп виконання і т.д. «Якісна і продумана зміна міха сприятиме точному виконанню студентом інших технічних завдань» [7, 147].

III. Заключний етап роботи над музичним твором

1. Програвання твору в цілому (з поверненням до детальної роботи)

Програвання твору в цілому дає можливість визначити, чи якісно вивчений музичний твір, а результат – порадник до дії. Іншими словами, коли студент виконує музичний твір, він розуміє, над чим ще треба працювати, на що звернути особливу увагу. І якщо його щось не задовольняє, він повертається до детальної роботи. «Програвання п'єси повністю і в те-

мпі дозволяє виконавцеві об'єднати усі освоєні ним епізоди, розділи, окремі побудови в цілісну концепцію всього твору. Подібне програвання ніби повертає виконавця на перший етап роботи, але вже на значно довшому рівні – адже п'єса освоєна технічно і художньо аж до великих побудов. Проте зібрати її в єдине ціле – завдання вищої складності. Особливі проблеми у цьому плані мають твори великої форми, розгорнені і складні, насичені глибоким змістом музичні полотна» [7, 123].

2. Досягнення потрібного темпу

Це дуже важливий пункт. «Для переконливого висвітлення художнього образу важливо знайти вірний темп. Інколи квапливість чи, навпаки, заповільненість темпу може звести нанівець всю підготовчу роботу виконавця» [6, 114]. Темп зумовлений змістом, характером та жанром музики. Студент має не боятися темпу, в якому потрібно виконувати твір. Для цього він має досягти потрібного темпу, а також спробувати трохи швидший темп, щоб у потрібному темпі відчувати себе спокійно і впевнено.

3. Остання перевірка аплікатури, штрихів, місць зміни міха, відповідності кульмінацій

Необхідність цього пункту полягає в тому, що для перевірки музичний твір виконується студентом з нот, щоб пересвідчитись у вірному виконанні тексту, аплікатури, штрихів, зміни міха, відповідності кульмінацій. А також переконатися, що інтерпретація твору співпадає із задумом автора і повністю висвітлює музичний образ.

4. Вміння почати п'єсу з будь-якого місця

Якщо студент може виконати цей пункт, то це означає, що музичний твір не «зазубрений» і не доведений до автоматизму, що може завадити осмисленому виконанню на сцені, а, навпаки, ґрунтовно осмислений і вивчений.

5. Підготовка твору до естрадного виконання

Виконання на сцені – це кінцевий результат вивчення музичного твору. Як правило, він показує, наскільки професійно працюють викладач і студент. Для того, щоб було що сказати, потрібно розвивати своє емоційне сприйняття, тому що музика є відображенням емоційної сторони духовного життя людини. Музикант повинен все життя займатися художньою самоосвітою. Розширення світогляду сприяє збагаченню виконавської фантазії. І якщо музикант повністю відчув зміст твору, ідейний задум композитора, якщо йому є що сказати і чим висловити, то значить – прозвучить музика!

Отже, якщо студент з допомогою викладача зможе засвоїти матеріал про певні правила вивчення музичного твору, то у майбутньому він буде із задоволенням цікавитися музичними новинками, вивчати їх і тим самим розвиватися на професійному рівні. Баянне і акордеонне мистецтво постійно розвивається, з'являються нові сучасні прийоми гри, репертуар стає

все складнішим і цікавішим, тому під час навчання викладач повинен спонукати студента до творчого самовираження, розвитку індивідуальних творчих можливостей, пошуків у собі «прихованих резервів» вираження власної індивідуальності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька: Навчальний посібник. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005.
2. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. – Москва: Музыка, 1988.
3. Смаглій Г.А., Маловик Л.В. Основи теорії музики: Підручник для навчальних закладів освіти, культури і мистецтв. – Харків: Факт, 2005.
4. Юцевич Ю.Є. Музыка. Словник-довідник. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003.
5. Горенко Л.М. Робота баяніста над музичним твором. Методичні поради. – Київ: Музична Україна, 1982.
6. Липс Ф. Искусство игры на баяне. – Москва: Музыка, 1985.
7. Пуриц І.Г. Гра на баяні. Методичні статті. Переклад з рос. мови. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2007.