

**Розвиток музичних здібностей баяністів-акордеоністів у процесі інструментальної підготовки**

Глобалізація та інтеграція розвитку суспільства, соціально-економічні зміни в Україні, перехід суспільства від індустріальних технологій до науково-інформаційних потребують освічених, творчих педагогів високого професійного рівня, які здатні здійснювати свою професійну діяльність на демократичних та гуманістичних засадах, спрямовувати освітню політику на розвиток та самореалізацію особистості студентів, задоволення їхніх освітніх і духовно-культурних потреб, розвиток здібностей, можливостей, прагнень, працелюбства та смаків.

У законі України «Про вищу освіту» (2014) обґрунтовано основні завдання вищих навчальних закладів, які полягають у здійсненні підготовки наукових кадрів вищої кваліфікації, забезпеченні органічного поєднання в освітньому процесі освітньої, наукової та інноваційної діяльності; створенні необхідних умов для реалізації учасниками освітнього процесу їхніх здібностей і талантів; сприянні збереження та примноження моральних, культурних, наукових цінностей і досягнень суспільства [7, с. 2].

Музична педагогіка та психологія мають широкий спектр напрямів досліджень. Проблеми психології музичної діяльності розкрито у дослідженнях Л. Бочкарьова, питання психології музичних здібностей висвітлено у працях Б. Теплова, Д. Кирнарської, психологію музично-виконавської діяльності досліджував Ю. Цагареллі. Проблеми музичної педагогіки та виконавства висвітлено у працях Л. Баренбойма, Й. Гофмана, А. Корто, К. Мартинсена, Й. Гата, М. Метнера, Б. Кременштейн, Г. Нейгауза, О. Алексеєва, Г. Ципіна, С. Савшинського, І. Браудо, Я. Гельфанда, Є. Лібермана, А. Щапова та інших.

Професійна підготовка інструменталістів в умовах мистецько-педагогічної освіти – складний багатокомпонентний процес, який все частіше привертає увагу науковців. Підготовка інструменталіста – розвиток його музичних здібностей та формування професійно-інтелектуальних якостей – окрема

царина музично-інструментальної педагогіки, яка визначає зміст, форми, методи і характер діяльності викладача-інструменталіста.

Поняття «інструменталіст» ми розглядаємо, з одного боку, у контексті діяльності інструменталіста-виконавця, з іншого – у контексті діяльності інструменталіста-викладача. Вказані види діяльності тісно пов'язані між собою. Спочатку інструменталіст – студент, що навчається за спеціальністю музичне мистецтво спеціалізацією народні інструменти, – формується як виконавець, оволодіваючи грою на баяні (акордеоні), потім, отримавши фахові знання та сформувавши професійні вміння, може стати викладачем за умови опанування методики викладання фаху, вивчаючи наукові дослідження провідних вітчизняних та зарубіжних фахівців та поєднуючи їх із власним досвідом. Чим вищий науково-методичний та виконавський рівень інструменталіста, тим якіснішим буде результат його професійної діяльності (як виконавської так і педагогічної).

На ефективність діяльності інструменталіста-виконавця впливають зовнішні і внутрішні фактори. Останні виявляються у професійній майстерності інструменталіста-виконавця. Ю. Цагареллі виокремлює складові професійної майстерності музиканта-виконавця, які уміщують чотири основних блоки: музично-виконавська направленість, знання, уміння і професійно-важливі якості [10, с. 9].

Вагомим компонентом професійно-важливих якостей музиканта-виконавця вважають музичні здібності.

Як зазначається у психологічній енциклопедії, здібності – індивідуально-психологічні особливості людини, що виявляються в діяльності і є умовою її успішного виконання. «Від здібностей залежить успішність здобування знань, навичок і вмінь, але самі вони з наявними знаннями, навичками і вміннями не ототожнюються... Використання тестових методик при дослідженні здібностей і обробка результатів математико-статистичними методами зумовили виділення загальних і спеціальних здібностей. До загальних відносять здібності, які відповідають вимогам не одного, а багатьох видів діяльності (загальний інтелект, креативність та ін.). Спеціальні здібності

(наприклад, поетичні, музичні, математичні) відповідають вимогам одного виду діяльності. Вони не є розповсюдженими. Їх формування вимагає спеціального навчання і навіть обдарованості» [6, с. 141].

Підготовка баяністів-акордеоністів потребує: схильності особистості до занять мистецтвом, музикальності та наявності музичних здібностей.

Схильність особистості до занять мистецтвом передбачає здатність мислити художніми образами та наявність творчої фантазії.

Музикальність уміщує здатність особистості відчувати красу і виразність музики, сприймати в музичних звуках художній зміст. Музикальність баяністів-акордеоністів розвивається шляхом ретельної і вмілої роботи на заняттях з фаху; якісного і всебічного розкриття змісту музичних творів, що вивчаються; прослуховування музики у високопрофесійному виконанні.

Музичні здібності баяністів-акордеоністів проявляються у музичній діяльності та сприяють її успішному виконанню, уможливають швидке формування та розвиток уміння натхненно відтворювати художній образ на баяні (акордеоні).

Науковці виділяють такі музичні здібності: *музичний слух, відчуття музичного ритму, музичну пам'ять*, які є вагомими для баяністів-акордеоністів. Однак, для останніх не менш важливі і спеціальні виконавські здібності.

Дослідження психологів-науковців доводять, що музичні здібності можливо і потрібно розвивати. Зрозуміло, що від якості музичних здібностей баяністів-акордеоністів залежить рівень їхніх можливостей. Але А. Алексеев зауважує, що науковці роблять акцент не на обмеженнях, викликаних природними даними, а на великих можливостях, які є у кожного для розвитку того, чим наділила його природа. Сучасні науковці націлюють інструменталістів на боротьбу з труднощами та вказують шляхи їх подолання.

Для успішного розвитку музичних здібностей потрібно визначити їхній рівень та скласти індивідуальний план особистісного розвитку баяніста-акордеоніста.

Науковці, які досліджували проблеми психології музичних здібностей (Б. Теплов, Д. Кірнарська), проблеми психології музично-виконавської діяльності (Ю. Цагареллі), проблеми розвитку музичних здібностей у процесі підготовки піаністів (О. Алексєєв, Г. Ципін) підкреслювали важливу роль музичного слуху в діяльності музиканта-виконавця.

**Музичний слух** – здатність людини «розрізняти, сприймати, уявляти і відтворювати висоту музичних звуків і їх послідовностей, розуміти і переживати зміст музичних творів. Музичний слух є складною музично-слуховою системою, на якій ґрунтується пізнавальна і творча функції людей музичних професій» [6, с. 329]. Залежно від цілей і завдань музичної діяльності виділяють такі види музичного слуху: звуковисотний, мелодичний, поліфонічний, гармонічний, темброво-динамічний, внутрішній (музично-слухові уявлення).

Важливим компонентом музичного слуху є звуковисотний слух.

*Звуковисотний слух* – сприйняття слуховою системою звуковисотних відносин. Вказаний вид слуху є головним компонентом слухового музичного сприйняття, музичного слуху, адже абстрагування від висоти звуку, інтервалів та руху інтервалів призведе до зникнення музичного слуху, як і до зникнення самого предмету музичного сприйняття – музики. За допомогою звуковисотного слуху сприймаються окремі звуки як такі. Звуковисотний слух може бути абсолютним і відносним.

Як вважав Б. Теплов, абсолютний слух визначається здатністю впізнавати і відтворювати висоту окремих звуків, не пов'язуючи їх з іншими, висота яких відома [9, с. 120]. Однак, Ю. Цагареллі зауважує, що термін «відтворити» пов'язаний з мисленнєвим відтворенням абсолютного слухового еталона і аналогічний стосовно процесів пам'яті.

Людина, яка має абсолютний слух, здатна впізнати висоту (тобто назвати «ре» першої октави, «соль» другої октави, «сі» третьої октави тощо) будь-якого ізольованого звуку, відтвореного голосом чи музичним інструментом, не порівнюючи його з іншим (відомим). Крім того, наявність абсолютного слуху дозволяє відтворити звук за його назвою. Але не завжди в одній людині поєднуються здатність упізнавати

абсолютну висоту звуків і здатність відтворити звук за його назвою. Як вказував Б. Теплов, «не кожна людина, яка здатна впізнавати висоту звуків, може відтворити її. Але, з іншого боку, всі особи, які можуть вирішувати завдання на відтворення, здатні і впізнавати висоту звуків. Тому і розрізняють два види абсолютного слуху: 1) пасивний абсолютний слух, який надає можливість упізнавати висоту звуків, але не відтворювати їх за заданою висотою і 2) активний абсолютний слух, який надає можливість як упізнавати висоту звуків, так і відтворювати її за заданою висотою» [9, с. 120].

Відносний слух, на думку Ю. Цагареллі, – це здатність до сприйняття відмінностей у висоті окремих звуків при їх порівнянні. Він зауважує, що будь-який вид музичного слуху є якісно своєрідним сприйняттям музики і проявляється в особливостях самого сприйняття. Тому вважає доцільним розглядати структуру музичного слуху в контексті більш загальної структури сприйняття музики і вказує на те, що для висвітлення ієрархічного стану різновидів музичного слуху безперечно зацікавленість представляє аналіз взаємозв'язків між цими параметрами й інтегральним показником музикальності. Тож науковець доводить, що звуковисотний слух відрізняється найменшим взаємозв'язком з музикальністю тому, що він відноситься до відносно низького – сенсорно-перцептивного рівня музичного сприйняття. На підтвердження цього положення вказує і думка Б. Теплова про безпосередність, легкість і самоочевидність процесу впізнавання висоти звуків у осіб з абсолютним слухом.

Розвиток звуковисотного слуху – один із важливих компонентів підготовки баяністів-акордеоністів. Для виконання цього завдання існують такі методи:

➤ у процесі початкового навчання відтворення голосом окремих звуків, які виконуються на інструменті учнем (баяністом-акордеоністом) або педагогом:

– інтонування поодиноких ступенів звукоряду; невеликих гамоподібних послідовностей; окремих ступенів гармонічних інтервалів і акордів, які передбачені комплексом тренувальних вправ;

–спів фрагментів мелодії з транспонуванням (із репертуару індивідуальної програми розвитку баяніста-акордеоніста);

➤ сольфеджування або підспів (дублювання голосом) мелодії п'єси під час гри на баяні (акордеоні);

➤ спів одного із голосів дво-, три-, або чотириголосної фактури з одночасним виконанням інших голосів на баяні (акордеоні). Для цього доцільно використовувати твори Й. Баха;

➤ малорухливе читання нотного тексту з аркуша з одночасним визначенням інтервалів та акордів;

➤ у процесі розучування мелодичних фраз вокальне виконання чергувати з виконанням на баяні або акордеоні (метод, рекомендований Г. Нейгаузом: два такти грати, два такти співати, знову грати, знову співати...);

➤ інтонування основних, найбільш істотних тем і мотивів музичного твору, перш ніж відтворити їх на баяні (акордеоні).

Вагомим компонентом музичного слуху також є мелодичний слух.

*Мелодичний слух* – музичний звуковисотний слух у його вираженні до сприйняття одноголосної мелодії. Як зазначав Б. Теплов, мелодичний слух виявляється у сприйнятті мелодії саме як музичної мелодії, а не низки наступних один за одним звуків, і в чутливості до чистоти інтонації, що виражається у здатності самому чисто інтонувати та в здатності оцінювати чистоту інтонації чужого виконання. Тобто, мелодичний слух – якісне своєрідне сприйняття мелодії, що виявляється в особливостях самого сприйняття, у впізнаванні і відтворенні мелодій та в чутливості до чистоти інтонації [9, с. 160-161].

В інструментальній педагогіці і виконавстві чільне значення набуває саме сприйняття і відтворення мелодії власне як музичної мелодії. Значний розвиток мелодичного слуху інструменталіста відбувається у процесі вивчення і виконання кантиленних творів різних жанрів і стилів. На думку Г. Ципіна, «щоб гнучко, співуче, емоційно, змістовно проінтонувати мелодію, музиканту необхідно володіти чуттєвим, сприйнятливим мелодичним слухом (не можна не володіти ним!). Саме цим і зумовлюється формування-розвиток

останнього в музично-виконавських професіях» [11, с. 57]. Поліпшення мелодичного слуху, зведення його в нову якість зумовлюється загальною активізацією музично-слухової діяльності інструменталіста, рівнем її напруженості, динамізму та активності під час занять за інструментом. Г. Ципін зауважує, що пасивному, інертному слуху не до снаги ні виразно інтонувати окремі мотивні «склади», ні «споглядати» єдині і цілісні, що йдуть у далечінь, звукові простори мелодичних потоків [11, с. 56].

Розвиток мелодичного слуху в підготовці баяніста-акордеоніста забезпечить емоційне і змістовне інтонування мелодичних ліній, розкриття художнього образу. Для розвитку мелодичного слуху баяністів-акордеоністів існують такі методи:

- інструментальне виконання мелодії музичного твору окремо від супроводу, виразно її інтонуючи;
- відтворення мелодії музичного твору на фоні полегшеного супроводу (гармонічної схеми акомпанементу) для відчуття її інтонаційного розвитку;
- інтонування мелодії вголос з одночасним виконанням партії акомпанементу; спів мелодії «про себе» (усвідомлення її інтонації) з одночасним виконанням партії акомпанементу лівою рукою;
- обов'язкова першочергова деталізована робота над інтонуванням фрази у процесі вивчення музичного твору.

Значущим компонентом музичного слуху також є поліфонічний слух.

*Поліфонічний слух* – музичний слух у його вираженні до сприйняття фактури музичного твору, яка містить від двох і більше голосів. Формування здібності диференційовано сприймати і відтворювати у музично-виконавській діяльності декілька звукових ліній, що розвиваються одночасно, – найскладніший компонент підготовки баяніста-акордеоніста. Поліфонічний слух необхідний не лише для вивчення і виконання поліфонічних творів. Він потрібен усюди, де фактура музичного твору налічує хоча б два контрапунктуючих елементи як, наприклад, виконання мелодії на фоні простого акомпанементу.

Розвиток поліфонічного слуху баяністів-акордеоністів уможливить якісне виконання сучасних творів для баяна, насичених різними видами поліритмії та контрапункту, як, наприклад, «Вперта овечка» Р. Бажиліна, «Боса нова» В. Власова, «Концертна самба» Б. Мирончука тощо.

Для розвитку поліфонічного слуху баяністів-акордеоністів існують такі методи:

- окреме і почергове програвання кожного із голосів поліфонічного твору, обов'язкове усвідомленням їх мелодичної самостійності;

- програвання окремих пар голосів (сопрано-тенор, тенор-бас, сопрано-бас і т. д.), осмислення індивідуальних особливостей кожного голосу;

- спільне програвання (краще на двох баянах (акордеонах)) викладача і учня (студента) поліфонічного твору за голосами або парами голосів;

- відтворення голосом одного із голосів поліфонічного твору з одночасним виконанням решти голосів на баяні (акордеоні);

- вокальне відтворення всіх голосів поліфонічного твору баяністами-акордеоністами (дуетом, тріо, квітетом...);

Гармонічний, як і інші види музичного слуху, впливає на якість підготовки інструменталіста.

*Гармонічний слух* – музичний слух у його вираженні до сприйняття співзвуч (одночасного поєднання звуків різної висоти) і гармонічних послідовностей. Б. Теплов вказував, що «гармонічний слух в своєму розвитку може значно відставати від мелодичного слуху» [9, с. 203]. Досить часто баяністи-акордеоністи вільно працюють з одnogолоссям, але зазнають труднощів зі слуховою орієнтацією у багатоголосі гармонічної побудови. Зазвичай, такі проблеми виникають у баяністів-акордеоністів на початкових етапах підготовки. Досвід роботи з такими учнями (студентами) доводить, що розвиток гармонічного слуху потребує відповідної роботи викладача, а не формується сам по собі.

За концепцією Ю. Тюліна, «у гармонічному сприйнятті існують два моменти: 1) сприйняття ладових функцій акордів і

2) сприйняття самого характеру звучання вертикалі». Тобто, вказуються дві сторони одного поняття.

Специфіка будови лівої клавіатури баяна (акордеона) потребує гармонічного аналізу музичної тканини твору та розвитку гармонічного слуху баяніста-акордеоніста такими методами:

➤ першочергово зробити гармонічний аналіз музичної тканини, потім виконувати музичний твір у повільному темпі та одночасно вслуховуватися в гармонічні послідовності і модифікації;

➤ вилучити із музичного твору гармонічні утворення і послідовно їх програвати, вслуховуючись у звучання (як у партії лівої руки так і у партії правої руки баяністів-акордеоністів);

➤ арпеджовано виконувати на баяні (акордеоні) нові або складні для учня (студента) акордові співзвуччя;

➤ видозмінення фактури музичного твору при збереженні його гармонічної основи (виконання арпеджіо акордами і навпаки тощо);

➤ підбір гармонічного супроводу до мелодій.

Важливість темброво-динамічного слуху, як виду музичного слуху, неможливо переоцінити.

*Темброво-динамічний слух* – музичний слух у його вираженні до сприйняття тембру і динаміки. Його природа ґрунтується на художньо-естетичних категоріях, тому темброво-динамічний слух є однією з найвищих форм функціонування музичного слуху.

Темброво-динамічний слух є значущим у всіх видах музичної практичної діяльності, але особливо вагома і відповідальна його функція у музичному інструментальному виконавстві. Г. Ципін зауважує, що «культура музичного мислення виконавця, професійна якість цього мислення далеко не в останню чергу визначаються мірою розвиненості темброво-динамічного слуху, специфічною загостреністю останнього. Чим тонше чує музикант переливи нюансів у звуковому спектрі, чим витонченіша його здатність до внутрішньо-слухового уявлення відтінків, звукових градацій, тим, відповідно, досконалішою виявляється його гра. І навпаки, чим цікавіше, багатше, різноманітніше за барвами виконання музиканта, тим

більше доказів (причому найбільш вагомих!) на користь розвиненості його темброво-динамічного слуху» [11, с. 69].

Темброво-динамічний слух, як передумова музичної інструментально-виконавської діяльності баяністів-акордеоністів, формується і розвивається у процесі підготовки до останньої. Оскільки баянно-акордеонне виконавство передбачає інтерпретацію музичних творів, образно-живописну концепцію виконавця, то його темброво-динамічна слухова уява піддається з боку викладача різним формам впливу. Найважливішим у цьому випадку вважають влучне слово педагога, його умотивування забарвлення, тембру. Словесне обґрунтування допомагає баяністу-акордеоністу зрозуміти, відчути і заглибитися в художній образ музичного твору. Яскрава метафора, образна асоціація, влучне порівняння, знайдене педагогом, сприяють розвитку витонченого темброво-динамічного відчуття і досконалої слухової уяви. Темброво-динамічний слух, на думку Г. Ципіна, отримуючи імпульси з боку живописно-образної уяви і фантазії музиканта, кристалізується і вдосконалюється через прагнення до втілення в життя певних художньо-образних задумів та ідей [11, с. 71].

Зважаючи на вищевказане, цілком зрозуміло, що темброво-динамічний слух баяністів-акордеоністів потрібно розвивати. Для розв'язання цього завдання існують такі методи:

- виконання окремих звуків різними штрихами, знаходження і вибір необхідного звуковідтворення для відображення характеру даної мелодії на баяні (акордеоні);

- максимально деталізоване, скрупульозне виявлення темброво-динамічних градацій у процесі вивчення музичних творів;

- виконання музичних творів із збільшенням нюансування і агогіки, виробленням найтонших тембрових відтінків.

Ще один значущий вид музичного слуху – внутрішній слух, який ще називають внутрішньо-слуховими уявленнями.

*Внутрішній слух* – здатність людини до музично-слухових уявлень, яка, на думку Г. Ципіна, еволюціонує, вдосконалюється, прогресує від нижчих форм до вищих (причому цей процес, починаючи від певних шаблів формування

музично-слухової свідомості, фактично не припиняється упродовж усієї професійної діяльності музиканта). Розвиток вказаної здібності, культивування її у навчанні – одне з найскладніших і найвідповідальніших завдань музичної педагогіки [11, с. 73].

Здібність внутрішньо-слухового уявлення музики, яка не потребує підтримки ззовні, – один з найважливіших компонентів музичного слуху. Усі види музичної діяльності (осмислене сприйняття, слухання і переживання, створення музики) неможливі без проявів внутрішньо-слухової функції (різних за характером і рівнем інтенсивності).

Повноцінне виконання музичного твору, як вказує Г. Ципін, можливе лише за наявності значних, глибоких, змістовних слухових уявлень [11, с. 74].

Внутрішньо-слухове уявлення кваліфікованого виконавця-інструменталіста, по-перше, зосереджує в собі всі аспекти, пов'язані з інтерпретацією, тобто засоби власне виконавського трактування художнього образу музичного твору. Друга вимога до внутрішнього слуху виконавця-інструменталіста – здатність довільного, не скутого неодмінною опорою на зовнішнє звучання, оперування слуховими уявленнями. По-третє, виконавське мистецтво інструменталіста потребує ініціативної, творчої уяви зі складною індивідуальною трансформацією сприйнятого матеріалу, а не репродуктивне відображення музики в уяві виконавця. На думку Г. Ципіна, «виконавський внутрішньо-слуховий образ – новоутворення, а не проста копія якогось звукового явища (твору); лише за таких умов цей образ обіцяє стати яскравим, повнокровним, емоційно багатим і змістовним». Діалектика досліджуваного механізму дії така: слухові уявлення, як необхідна передумова істинно творчого музично-виконавського процесу і один із обов'язкових його компонентів, самі розвиваються, збагачуються, перетворюються під час цього процесу, піднімаються на новий вищий щабель і тим самим ведуть до якісного поліпшення і безпосередньо виконавських результатів, до подальшого вдосконалення художньої сторони гри [11, с. 75].

Враховуючи все вищевказане, цілком зрозуміло, що якість виконавської діяльності баяністів-акордеоністів

безперечно залежить від рівня внутрішнього слуху останніх. Тож у процесі підготовки баяністів-акордеоністів чільне місце займає саме формування-розвиток внутрішнього слуху. Для виконання цього завдання існують такі методи:

- підбір музики по слуху і транспонування її;
- виконання музичного твору способом «пунктиру»: першу фразу граємо, другу – слухаємо подумки, зберігаючи безперервність процесу, злиття звукової хвилі;
- беззвучна гра на клавіатурі баяна (акордеона) лише доторкаючись до неї;
- прослуховування маловідомих музичних творів у професійному виконанні з обов'язковим одночасним перегляданням відповідних нотних текстів;
- засвоєння музичного матеріалу, проникнення в його виразну сутність подумки через нотний текст (без баяна, акордеона) за принципом «бачу-чую»;
- вивчення музичного твору (або його фрагменту) напам'ять шляхом уявного музикування за нотними знаками з послідовним відтворенням на баяні (акордеоні).

**Відчуття музичного ритму** – здатність людини визначати закономірність у розподілі (організації) музичних звуків у часі. Формування відчуття музичного ритму в інструменталіста – одне з найбільш важливих і складних завдань музичної педагогіки.

Ритм – один із головних основоположних елементів музики. Як зазначав О. Гольденвейзер, у його практиці бували випадки, коли учні із дуже слабким ритмом розвивалися і ставали ритмічно повноцінними, але це досягалося величезною працею. На цьому шляху, на його думку, педагоги і їх учні найчастіше зневіряються.

Ритм, як один із «першоелементів» музики і засобів виразності, зазвичай відображає емоційний зміст і образно-поетичну сутність музики. Це його перша особливість. Він тісно пов'язаний з відтворенням експресивних станів людини. Ритм у музиці, на думку, Г. Ципіна, – не тільки часова, а й емоційно-виразна, образно-поетична, художньо-сміслова категорія.

Друга характерна особливість відчуття музичного ритму – його рухово-моторна основа, тобто ритмічне

переживання музики завжди супроводжується певними руховими реакціями.

Виокремлюють три основних структурних елементи, які формують відчуття ритму баяністів-акордеоністів і пов'язані з такими категоріями: темп, акцент, співвідношення тривалостей у часі. Вказані категорії об'єднуються в первинну музично-ритмічну здібність (елементарне відчуття ритму). Достеменно відомо, що розвиток і вдосконалення будь-якої здібності особистості ґрунтується на відповідних уміннях і навичках, які виявляються у певній діяльності людини і поза якими здібність не може функціонувати. Процес розвитку відчуття ритму баяністів-акордеоністів опирається на прийоми і навички гри:

1) прийоми і навички, пов'язані із сприйняттям і відтворенням рівномірного чергування рівнозначних тривалостей, які утворюють фундамент для розвитку відчуття темпу (першого компоненту музично-ритмічної здібності) баяністів-акордеоністів;

2) прийоми і навички, які загострюють відчуття почергових акцентів (другий компонент музично-ритмічної здібності баяністів-акордеоністів);

3) прийоми і навички, які формують відчуття співвідношення тривалостей (третій компонент музично-ритмічної здібності баяністів-акордеоністів). В інструментальному виконавстві вказане відчуття спочатку формується, а потім тренується у процесі підготовки інструменталіста з перших щаблів його розвитку. Як вказує Г. Ципін, орієнтація в ритмічних структурах, порівняння і розрізнення різних за часовою «вартістю» тривалостей звуків – навичка фундаментальна, органічно властива будь-якій музично-виконавській діяльності, ніяких обхідних шляхів щодо неї не існує, досягти музично-осмислених результатів, минаючи її, абсолютно неможливо (навіть розбір і грамотне відтворення найпростішого музичного матеріалу – будь-якої елементарної інтонації – вже передбачає вказану сформованість цієї навички). Тож, інструментальне виконання музики, маючи на увазі виникнення і формування відчуття співвідношення тривалостей, створює останню необхідну опору – органічну, зумовлену

самою природою і характером даного виду діяльності, а тому надійну і міцну [11, с. 89].

Отже, у процесі інструментальної підготовки баяністів-акордеоністів створюються всебічно сприятливі умови для формування і розвитку первинної музично-ритмічної здібності у складі її трьох компонентів (темп, акцент, співвідношення тривалостей). Однак, справжній розвиток відчуття музичного ритму розпочинається тоді, коли до процесу підготовки інструменталіста приєднуються фактори, пов'язані з виразно-змістовою сутністю музики і, зокрема, її ритмічного компонента. Лише емоційно-змістовний музичний матеріал надає можливість баяністу-акордеоністу відчувати музичний ритм у прямому і всеосяжному сенсі цього поняття.

Як вважав Б. Теплов, поза музикою відчуття музичного ритму не може ні виникати, ні розвиватися. Розвиток відчуття музичного ритму в інструменталістів висококваліфікований викладач базує на розкритті емоційної, образно-поетичної природи музичного ритму. Вказаний процес забезпечує всебічне і філігранне вдосконалення різних складників музично-ритмічної здібності шляхом проникнення в найбільш потаємні сторони художньої ритмо-виразності у ході аналізу та інтерпретації музичного твору.

У музиці, на думку Е. Ганслика, не існує окремого ритму як такого, а є ритмічне вираження мелодії і гармонії. Тож розглянемо основні проблеми музично-виконавського ритму (темпоритм, ритмічне фразування, вільний музично-ритмічний рух, паузи).

*Темпоритм (музична пульсація)* як узагальнене поняття співвідноситься з усіма сторонами музичного руху і передбачає виконання найважливіших і найскладніших художніх завдань. Як вказує Г. Ципін, надаючи музиці той чи інший колорит, ту чи іншу експресію, темпоритм найголовнішим чином впливає на виконавське ліплення звукового образу. Знайдено вірний темпоритм – і музичний твір оживає під пальцями інтерпретатора, ні – і поетична ідея може виявитися деформованою, або ж цілковито спотвореною [11, с. 92]. Формування і розвиток відчуття темпоритму музики у баяністів-акордеоністів забезпечується шляхом власної інтерпретації

музичних творів, творчого усвідомлення звукових образів. Дієвий фактор усвідомлення характеру руху музики – попередня установка баяніста-акордеоніста на певний рух (внутрішнє прораховування, спів, диригування тощо).

*Ритмічне фразування* – формування у баяніста-акордеоніста відчуття смислової одиниці ритмічної організації музики, усвідомлення ритмічного мотиву, фрази, речення, періоду. Висококваліфікований викладач неодмінно концентрує увагу на розвитку вказаної проблеми, формуванні вміння баяніста-акордеоніста виконувати музику не тактами а фразами, реченнями тощо. Зрозуміло, що чим вищий рівень розвитку баяніста-акордеоніста, тим складніший за ритмічною організацією виконуваний ним музичний твір, тим інтенсивніше формується відчуття ритмічної фрази.

*Вільний музично-ритмічний рух (рубато, агогіка).* Музика не буває метрономічно рівною. Їй властива певна міра свободи і природне агогічне нюансування. Уміння природно, художньо-експресивно відчувати музичний рух і звуковий потік утворює ту частину проблеми музично-ритмічного розвитку баяніста-акордеоніста, без якої неможливо досягти успіху в цілому.

Вільний спосіб виконання (*rubato* – рубато) – найбільш складне явище у практиці музично-ритмічного розвитку, яке передбачає свободу в музикуванні. Грі рубато неможливо навчити, цій манері виконання можна лише навчитися. Як зазначає Г. Ципін, цю манеру неможливо механічно перейняти, прийти до неї через наслідування шляхом зняття репродукцій із чужих зразків; вона пізнається в особистому художньому досвіді, і тільки. Збадьорена імпульсивними коливаннями музичного руху; розцвічена примхливими, часто імпровізаційно народженими переливами агогічних відтінків, іншими словами, емоційно безпосередня, нав'язана почуттям, настроєм, переживанням, – гра рубато є справжньою творчістю виконавця; творчістю індивідуальною і в її високих проявах завжди неповторною [11, с. 95]. Фундаментальною настановою вказаної творчості є вимога простоти і природності ритмічного руху, стилістична точність і єдність з творчою індивідуальністю

автора музичного твору, естетичним колоритом епохи, до якого відноситься музичний твір, особливостями його жанру тощо.

Якісне рубато доцільно випереджати ритмічно рівним виконанням, внутрішнім інтонуванням.

*Пауза* – тимчасова перерва в музиці, один із сильнодіючих засобів виразності, значущий художній чинник. Підготовка баяніста-акордеоніста передбачає формування відчуття паузи шляхом інтерпретації, творчого відтворення звукового образу. Тлумачення і розшифровка пауз ґрунтується на розумінні змісту і образно-поетичної будови музичної тканини твору.

Враховуючи вищевказане, цілком зрозуміло, що формування і розвиток відчуття музичного ритму є надважливим завданням у професійній підготовці баяніста-акордеоніста. Для реалізації вказаного завдання існують такі методи:

➤ прораховування музики, що вивчається. Дуже важливе у процесі вивчення незнайомих музичних творів. Однак, захоплюватись недоцільно, краще вчасно переходити до внутрішнього відчуття пульсування долей у часі;

➤ накреслення ритмо-схем (графічних малюнків), як наочного втілення метро-ритмічного візерунку;

➤ простукування, проплескування метро-ритмічних побудов (рукою простукувати, а голосом співати мелодію);

➤ диригування музичного твору;

➤ ліквідувати дефекти темпу (заповільнення у складних місцях, прискорення у простих) шляхом штучної зупинки у процесі виконання музичного твору, потім прорахування вголос декілька порожніх тактів і тільки після цього відновлення гри. Також доцільне співставлення окремих складних (у ритмічному відношенні) фрагментів твору з початковими тактами;

➤ допомога викладача: спільний рахунок вголос, підстукування тощо;

➤ виконання музичного твору педагогом як еталон та поживлення монотонного млявого учнівського виконання;

➤ гра в ансамблі;

➤ використання метроному.

**Музична пам'ять** – здатність людини запам'ятовувати, зберігати, впізнавати і відтворювати музичний матеріал. Необхідною умовою функціонування і розвитку музичної пам'яті є наявність розвиненого музичного слуху.

Для підготовки баяніста-акордеоніста музична пам'ять має величезне значення, адже надає йому багато переваг: сприяє швидкому вивченню музичних творів і накопиченню музичних вражень, додає впевненості під час концертного виконання музичних творів.

У виконавській діяльності баяніста-акордеоніста проблема пам'яті займає одне з найважливіших місць. Виконавець володіє комплексною пам'яттю у поєднанні слухової, зорової, моторної, емоційної, інтелектуальної.

Характерна особливість *музично-слухової пам'яті* – здатність запам'ятовувати мелодію, ритм, тембр, гармонію, музичну інтонацію.

Властива риса *зорової пам'яті* – здібність запам'ятовувати нотний текст (фотографування тексту) і здійснення ігрових рухів.

*М'язево-моторна пам'ять* сприяє запам'ятовуванню виконавських ігрових рухів. Проте у сприйнятті музиканта, на думку В. Князева, домінує музично-слуховий компонент пам'яті, без нього виконавські рухи, які втілюють звукове уявлення, втрачають свою чіткість і впевненість. «Слід зазначити, що рухова пам'ять, при відмові слухової, подекуди рятує виконання. В таких випадках руки грають безсвідомо, ніби «самі»» [4, с. 45].

Характер звучання музичного твору, його емоційний стрій, характер та глибину переживання музики, відчуття, пов'язані з ігровими рухами, фіксує *емоційна пам'ять*.

*Інтелектуальна пам'ять* оперує поняттями і логічними категоріями щодо тканини музичного твору (музична форма твору в широкому і вузькому сенсі цього поняття, техніка його виконання, фактура, голосоведення, тональний план, драматургія).

Як вважає В. Князев, «при втіленні музичного переживання в ігрові рухи, емоційно-інтелектуальна пам'ять підказує слуху і рукам, що потрібно заграти і як воно має бути

виконано. А у випадках, коли слухова і моторна пам'ять відмовляють, а підсвідомо протікаючий процес порушується, інтелектуальна пам'ять допомагає ввійти виконанню у бажане русло» [4, с. 45].

Зауважимо, що у чистому вигляді не зустрічається жоден із видів пам'яті. Однак, кожен баяніст-акордеоніст-виконавець надає перевагу певному виду пам'яті.

У більшості баяністів-акордеоністів-виконавців процес вивчення музичних творів має стихійний характер, ґрунтується на асоціативній основі та потребує великої кількості повторень. Багаторазове бездумне повторення призводить до суто механічного вивчення музичного твору, відсутності осмислення музичної тканини і, як наслідок, – утримання матеріалу в свідомості виконавця нетривалий час. Такий підхід до вивчення музичних творів не дозволить баяністу-акордеоністу-виконавцю накопичувати виконавський репертуар та «утримувати» його у належній формі.

Здебільшого, на думку В. Князева, сучасна музично-педагогічна і виконавська практика в питаннях запам'ятовування музики виходить із принципу довільного вивчення. «При цьому сам процес повністю випадає з поля зору музиканта і стає процесом неосмисленим, некерованим, зі всіма негативними наслідками, як для результатів запам'ятовування, так і для розвитку музичного мислення. Довільне запам'ятовування з часом перетворюється в стійкий інтелектуальний навик і стає для більшості музикантів-виконавців шляхом найменшого спротиву, який не вимагає додаткових розумових зусиль» [4, с. 46].

Із вказаної проблеми в інструментальному виконавстві існують різні думки. О. Гольденвейзер вважав, що інструменталісти, ознайомившись з музичним твором, в першу чергу, повинні вивчити його напам'ять. Л. Маккіннон на запитання: «Коли розпочати запам'ятовування твору?» відповідала: «Наступного разу, коли розпочнете заняття». На думку Т. Янкової, для більшості інструменталістів вивчення музичного твору напам'ять не є проблемою, тобто твір запам'ятовується «сам по собі» і виконавець упевнений, що він його знає. Однак, на концерті несподівано інструменталіст

забуває текст, втрачає впевненість, тобто, виявляється, що він не знав музичний твір. Краще, вважав С. Ріхтер, коли вивчення музичного твору виконавцем відбувається не примусово. Г. Нейгауз грав музичний твір допоки вивчав його, запам'ятовував музичні твори, якщо їх потрібно було виконувати напам'ять, якщо ні – не запам'ятовував. Д. Ойстрах стверджував, що маючи достатньо часу для вивчення музичного твору, зовсім не потрібно вивчати його напам'ять особливим прискореним способом.

Розбіжність у поглядах більш ніж очевидна. Це свідчить про те, що проблеми, які відносяться до видів і форм запам'ятовування музики, не мають єдиного рішення. Як зазначає Г. Ципін, тільки практика визначає критерії істинності того чи іншого теоретичного положення, методичної рекомендації; слугує кінцевою інстанцією в оцінці їх безпомилковості. Оскільки музично-виконавська і педагогічна практика не окреслила єдиної позиції в проблемі довільного і мимовільного запам'ятовування музичних творів та здатна демонструвати здобуток значних результатів при протилежному підході до справи, тож мають право на існування різноманітні способи діяльності, різні види і форми музичного запам'ятовування. Однак, з упевненістю можна сказати, що застосування видів і форм музичного запам'ятовування залежить від рівня здібностей, можливостей, прагнень, працелюбства і смаків баяніста-акордоніста-виконавця і має враховуватися у процесі вивчення музичних творів.

Серед рекомендацій дослідників вартій уваги метод вивчення музичного твору напам'ять, запропонований С. Савшинським [8, с. 41-42].

Для того, щоб пам'ять працювала плідно, на думку С. Савшинського, найважливішою умовою є усвідомлена установка на запам'ятовування. Він пропонує ґрунтовно, ретельно вгратися в музичний твір по нотах до відчуття впевненості в якості засвоєння музичного матеріалу. Це, зазвичай, передує повному технічному оволодінню музичним твором. Потім шляхом цілісного виконання перевіряється якість засвоєння п'єси, а у подальшій роботі першочергово опрацьовуються фрагменти, які були виконані невдало.

Музичний твір без нот потрібно виконувати до того моменту, коли пам'ять зупинить цей процес. Доцільно, не звертаючись до нот, віднайти в пам'яті нову точку опори, від якої продовжити виконання до наступної зупинки. і т. д. Варто такі програвання перемежовувати з вивченням твору по нотах. Здебільшого друга, третя перевірки доведуть, що опрацьовано більший об'єм музичного твору, ніж за першим разом. Не слід вдаватися до «зазубрювання» невдало виконаних фрагментів музичного твору. Форсоване вивчення напам'ять доцільно застосовувати, коли незасвоєними залишаться лише невеликі епізоди і елементи фактури. За умови застосування вказаного методу з вивчення музичного твору напам'ять значний крок уперед можна зробити вже за декілька днів занять.

Л. Маккіннон пропонує наступну схему вивчення музичного твору напам'ять: 1) попереднє ознайомлення з музичним розвитком п'єси (від початку до кінця); 2) детальне опанування уривків, після чого потрібно час від часу працювати над п'єсою в цілому; 3) спеціальна робота над складними фрагментами.

Скільки б не було гіпотез і думок з проблеми вивчення інструменталістами музичного твору напам'ять, нагальним завданням музичної педагогіки й інструментального виконавства має стати раціоналізація запам'ятовування музики, підвищення продуктивності цього запам'ятовування та покращення його якості з обов'язковим урахуванням здібностей, можливостей, прагнень, працелюбства і смаків виконавців.

Для розвитку музичної пам'яті баяністів-акордеоністів існують такі методи і способи, які полегшують запам'ятовування музичної тканини, раціоналізують вказаний процес та підвищують його якість:

➤ авторитетна музична й інструментально-виконавська педагогіка віддає перевагу рухові від загального до окремого під час вивчення великих масштабних музичних творів. Спочатку опановують музичну форму в цілому (як єдину структуру), потім диференційовано оволодівають її структурними компонентами. Перевага у процесі запам'ятовування надається складним фрагментам;

➤ фрагменти, частини музичного матеріалу, який потрібно запам'ятати, мають бути не занадто малі чи занадто великі за об'ємом (занадто малі заважають осмисленому засвоєнню, занадто великі – загрожують перенавантаженню пам'яті). Доцільним буде вивчення таких фрагментів, які за обсягом (для кожного окремого баяніста-акордеоніста) легко закарбовуються в пам'яті;

➤ педагогічна й інструментально-виконавська практика схвалює віднаходження в нотному тексті смислових точок опори у процесі запам'ятовування музичних творів, які, зазвичай співпадають з початком певного розділу чи частини музичної форми;

➤ поглибленому усвідомленню і запам'ятовуванню окремих фрагментів і частин сприяє порівняння музичного матеріалу (речення повторної побудови, експозиція і реприза, перша і третя частини простої чи складної тричастинної форми тощо). Зіставляючи нове і знайоме (спираючись на знайоме, знаходячи відмінності) музичний матеріал, як правило, запам'ятовується швидше і якісніше та набагато довше утримується в пам'яті;

➤ інтелектуально-зорове запам'ятовування, яке не спирається на реальне звучання, а ґрунтується саме на внутрішньо-слухових уявленнях. Вказаний спосіб є складним для баяністів-акордеоністів-початківців, однак дієвий для розвитку музичної пам'яті.

***Розвиток спеціальних виконавських здібностей*** (рухомоторних умінь та навичок) – важливий компонент підготовки баяніста-акордеоніста-виконавця.

Техніку баяніста-акордеоніста-виконавця можна розглядати у вузькому і широкому сенсі. У вузькому сенсі техніка баяніста-акордеоніста-виконавця характеризується прислівниками: чітко, спритно; словосполученнями: без видимих зусиль, з блиском тощо. У широкому загально-естетичному розумінні техніка баяніста-акордеоніста-виконавця передбачає вміння висловити бажане, здібність відтворити ідею, концепцію в музичних звуках.

Торкаючись проблем інструментального виконавства іноді плутають поняття «технічна майстерність» і

«віртуозність». Вказані поняття близькі і багато в чому перетинаються, проте, далеко не ідентичні. На думку Г. Ципіна, можна бути майстром у музично-виконавському мистецтві, не будучи віртуозом, як можна бути і яскравим віртуозом, не маючи права в той же час називатися справжнім майстром. У музично-виконавському мистецтві мають місце такі парадокси, і їх природу варто ясно собі уявляти, щоб розібратися в суті справи [11, с. 113].

Коли інструменталіста-виконавця називають віртуозом, то мають на увазі приголомшуючі швидкості (темпи виконання творів), пасажі, бравурність манери виконання тощо. Технічна майстерність передбачає високопрофесійний рівень виконання, який ґрунтується на значних професійних знаннях, колосальних навичках і вміннях та великому професійному досвіді, тобто вміння відтворити на інструменті, з найповнішим наближенням до ідеального, ті звукові образи, які переповнюють уяву виконавця. Відомо, що в уяві все постає досконаліше, ніж потім вдається відтворити у виконанні. Це завжди різниця між тим, що хоче відтворити і може відтворити виконавець: чим менша різниця між вказаними явищами, тим вища технічна майстерність і навпаки.

Досягти значних практичних результатів у мистецтві баянно-акордеонного виконавства можливо лише шляхом свідомого і цілеспрямованого розвитку техніки. Адже, чим більшим арсеналом професійно-технічних засобів володіє виконавець, тим більшого застосування він їм знайде. Однак, надмірне, перебільшене захоплення технікою призведе до її панування над загально-музичним розвитком баяніста-акордеоніста (розвитком здібностей, інтелектуального мислення, естетичної свідомості, смаків тощо). Техніка має стати засобом втілення художнього образу, а не доказом спритності і вишколу для суцільних здивувань.

Одним із важливих завдань викладача у підготовці баяністів-акордеоністів справедливо назвати формування просторової точності пальців, тобто вміння безпомилково «ходити» по тим кнопкам (клавішам), які вказані у нотному тексті. Зрозуміло, що успіх цього вміння, насамперед, залежить від рівня орієнтації на клавіатурі баяна (акордеона). Для цього

потрібні багаторічна ігрова практика і досвід. У сучасних умовах підготовки баяністів-акордеоністів (недостатній рівень виконавської техніки під час вступу до училищ, коледжів та університетів) вказана проблема досить успішно вирішується раціональною методикою формування просторової точності пальців.

Крім того, баяністам-акордеоністам добре знайоме відчуття, коли під час виконання музичного твору руки рухаються незграбно, налагоджена система ігрових прийомів і навичок псується, пальці втрачають рухливість, стають немов «дерев'яні». Існують міркування, згідно з якими результатом вказаного стану є невміння використовувати швидкі темпи у процесі розучування музичного твору. Такий підхід до вивчення музичних творів призводить до чималої шкоди естетиці виконання загалом, а також безпосередньо техніці виконавця. Під час неодноразового швидкого виконання складних конфігурацій дрібні помилки і недоліки не можуть контролюватися баяністами-акордеоністами. Тож, чим більше таких швидких повторів, тим глобальнішими стають недоліки у виконанні твору. У результаті цього, на думку Й. Гофмана, нервові імпульси, що рухають пальці, стають спочатку нерішучими, потім починають поступово слабшати, доки зовсім не припиняться, тоді пальці ніби «прилипають». У цьому випадку Й. Гофман радив повернутися до роботи у повільному темпі, програвати невдалий фрагмент розбірливо, акуратно і чітко, а головне – повільно, доки кількість правильних повторів виявиться достатнім для витіснення з інтелекту сплутану звукову картину. Такі заняття не слід розглядати як механічні вправи тому, що вони призначені для відновлення порушеного розумового уявлення. Потрібно досягнути того, щоб уявна звукова картина стала чіткою, тоді пальці їй підкорятимуться [2, с. 58].

Як вважає Г. Ципін, повільний темп – необхідний компонент роботи інструменталіста, налагодження доцільних і зручних ігрових рухів, точної постановки кожного пальця на потрібну клавішу, в кінцевому рахунку формування основних технічних умінь і навичок. Якщо повільному темпу приділяють увагу досвідчені майстри, то інструменталістам-початківцям

тим більше підстав з усією серйозністю відноситися до гри у повільному темпі [11, с. 118-119].

Науковці, які досліджували музично-виконавське мистецтво, одностайні у тому, що недоцільно безмірно розігрувати технічні вправи та абстрактно розвивати техніку рук ізольовано від конкретних художньо-виконавських завдань. Ф. Ліпс вважає, що вдосконаленню техніки у великій мірі сприяє чітке уявлення звукового результату. Однак, усвідомлення мети, як він стверджує, ще далеко не завжди гарантує її успішне досягнення. Тож у цьому випадку неодмінно потрібна щоденна робота над технічно важкими місцями. Головне – віднайти раціональний (найшвидший і найякісніший) метод для досягнення потрібного результату.

Отже, розвиток музичних здібностей – надважливий компонент процесу інструментальної підготовки баяністів-акордеоністів, який відбувається у різних видах музичної діяльності шляхом використання різних методів і способів. Вказаний процес буде найбільш ефективним, якщо його кінцевим результатом стане виконавська діяльність баяністів-акордеоністів, адже лише закріплення умінь і навичок, пов'язаних із практичним відтворенням вивченого матеріалу, зазвичай, виявляється найбільш плідним, раціональним, цінним і творчим.

### **Список використаної літератури**

1. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано / А. Д. Алексеев. – М. : Музыка, 1978. – 288 с.
2. Гофман И. Фортепианная игра : ответы на вопросы о фортепианной игре / Гофман И. – М. : Музгиз, 1961. – 224 с.
3. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности / Дина Константиновна Кирнарская. – М. : Таланты-XXI век, 2004. – 496 с.
4. Князев В. Ф. Теоретичні основи виконавської підготовки баяніста-акордеоніста : навч.-метод. посіб. / Владислав Князев. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2011. – 216 с.
5. Липс Ф. Искусство игры на баяне / Липс Ф. – М. : Музыка, 1985. – 158 с., нот.

6. Психологічна енциклопедія / автор-упорядник О. М. Степанов. – К. : Академвидав, 2006. – 424 с. – (Енциклопедія ерудита).
7. Пуриц І. Г. Гра на баяні : методичні статті / І. Г. Пуриц ; пер. з рос. І. В. Постумент. – Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2007. – 232 с.
8. Савшинский С. И. Пианист и его работа / С. И. Савшинский. – Л. : Советский композитор, 1961. – 271 с.
9. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – М. : Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1947. – 336 с.
10. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. Учебное пособие / Ю. А. Цагарелли. – СПб. : Композитор • Санкт-Петербург, 2008. – 386 с.
11. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано : Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2119 «Музыка и пение» / Геннадий Моисеевич Цыпин. – М. : Просвещение, 1984. – 176 с.