

5.1. Музично-виконавські здібності учнів та їх розвиток

Мислення, воля, увага, уявлення, відчуття й сприйняття, пам'ять, емоції відіграють важливу роль у розвитку музично-виконавських здібностей учня.

У діяльності музиканта-акордеоніста переважає наочно-образна форма мислення. Він мислить ідейно-образно, асоціативно, темброво, динамічно, артикуляційно, агогічно, моторно, тактильно. Ці елементи є складовими специфічного виконавського мислення, що має слухово-моторну природу.

Воля є основною психологічною передумовою успішної виконавської діяльності. Вольові дії завжди цілеспрямовані, взаємопов'язані з мисленням. У розвитку вольових якостей особистості виконавця провідну роль відіграють стимул, бажання, ясність мети та мотивація дій, зосередження уваги на певному об'єкті.

Основою будь-якої цілеспрямованої діяльності і, особливо музично-виконавської, є увага. Під час розбору та опрацювання музичного твору використовується концентрована увага, що охоплює мінімальну площу даного об'єкта. У роботі акордеоніста для повноцінної скоординованої роботи рук (міхо-пальцева артикуляція) важливою є роль розподіленої уваги.

Для ефективного технічного відтворення та інтерпретації музичного твору провідною є роль слухових та рухових уявлень, які формуються на основі відчуття та сприйняття. Базовими в роботі акордеоніста є слухові, дотикові, рухові та зорові відчуття.

Сприйняття формуються й існують на основі та одночасно з відчуттями. У музиканта-акордеоніста домінує слухо-музичне сприйняття, проте під час читання нотного

тексту та контролю за виконанням на правій клавіатурі активним може бути зорове сприйняття, а необхідною умовою надійності гри, особливо на лівій клавіатурі, є відчуття та сприйняття безперервного орієнтовно-дотикового контакту пальців акордеоніста з клавіатурою.

Проблема пам'яті займає одне з найважливіших місць у формуванні виконавської майстерності. Механізм запам'ятовування музиканта-акордеоніста ґрунтується на усвідомленні аплікатурно-клавіатурної послідовності музично-ігрових рухів, пов'язаних із логічною процесуальністю динаміки розвитку музичного твору.

Об'єктивне відображення почуттів та емоцій передбачає сама природа музики. Під час виконання об'єднуються інтелектуальна та емоційної сфери музиканта, які спрямовані на краще виконання творчого завдання. У цій єдності домінуючою має бути роль інтелекту.

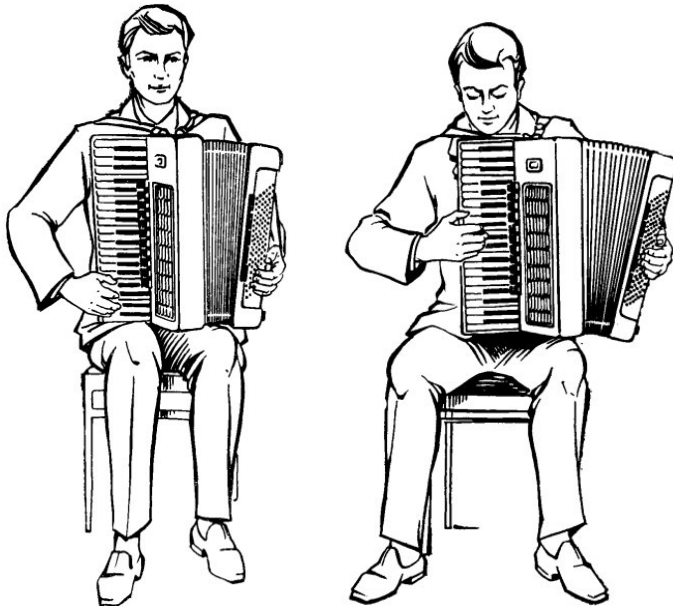


5.2. Ознайомлення з інструментом, правилами посадки і постановки рук

Якщо згадати, скільки часу скрипалі займаються постановкою рук, скільки часу витрачають вокалісти на постановку голосового апарату, то стане зрозуміло, що акордеоністи витрачають на постановку занадто мало часу. Однак, вважається, що саме від правильної постановки ігрового апарату на початковому етапі навчання багато в чому в чому залежить майбутній успіх.

Постановка музиканта-акордеоніста складається з трьох компонентів:

- посадка,
- постановка інструмента,
- положення рук.



Найважливіші умови швидкого розвитку рухового апарату учня – правильна постановка (корпусу, ніг, рук, кисті, пальців) і відсутність скютості рухів. Практика показує, що якщо в процесі навчання не приділяється належної уваги хоча б одній з цих умов – учень, замість планомірного і швидкого оволодіння інструментом, відчуває дедалі більші труднощі, через які в окремих випадках стає неможливим успішне продовження навчання.

Зазвичай музиканти хворіють (на хвороби ігрового апарату) не від того, що багато працюють а від того, що неправильно працюють. Однією з провідних причин, що сприяють розвитку професійної патології у музикантів, є неправильна постановка рук. Учні можуть мати найрізноманітніші дані щодо зросту, конституції, м'язового розвитку, сприйнятливості тощо. До того ж інструменти відрізняються габаритами, вагою, формою, і викладач, природно, в кожному окремому випадку використовує ті чи інші індивідуальні форми пристосування учня до інструмента. Проте зовсім не варто думати, що саме через ці обставини немає загальних правил постановки. Кожне індивідуальне пристосування є певним відхиленням від загальних норм, а щоб робити винятки потрібно твердо і глибоко засвоїти правила.

З першого дня навчання гри на акордеоні педагог має стежити за правильністю посадки учня.

Постановкою називається організації рухів виконавця під час гри, а також положення корпусу, рук, пальців музиканта відносно інструмента і розташування самого інструмента.

Правильна організація рухів при раціональній постановці веде до мінімальної витрати енергії, відсутності шкідливого напруження, а все це у поєднанні з добре продуманою системою занять запобігає захворюванню м'язів, або, як звичайно кажуть, переграванню рук.

Постановка акордеоніста складається з трьох компонентів: посадки, постановки інструмента, положення рук. При роботі над постановкою потрібно враховувати і характер музичного твору, і психологічні особливості, і анатомо-фізіологічні дані виконавця (зріст, довжина та анатомія рук, ніг, корпусу). У відповідності до віку й фізіології

здобувача має бути підібраний і музичний інструмент (акордеон).

Правильною постановкою акордеоніста вважають таку, при якій корпус тіла стійкий, не обмежує рухи рук, створює емоційний настрій, та при якій виконавець відчуває максимальну свободу рухів тіла і стійкість інструмента. Звісно, раціональна постановка інструмента це ще не все, адже і виконавець, і музичний інструмент мають бути єдиним художнім організмом. Таким чином, у виконавських рухах акордеоніста бере участь все тіло: і диференційований рух обох рук, і дихання (у процесі виконання потрібно слідкувати за ритмічністю дихання, оскільки фізичне напруження впливає на ритм дихання).

Посадка

Під час гри акордеоніст має сідати **на дві третини стільця** (надто глибоке положення на стільці позбавляє учня опори в ногах і необхідної зібраності; сидіння на самому краєчку стільця створює зайве напруження в ногах).

Значну роль для початківців відіграє висота стільця, який повинен відповідати зросту учня. Якщо стегно учня знаходиться горизонтально, паралельно до підлоги, то можна вважати, що висота стільця відповідає зросту. Праву ногу він ставить під прямим кутом, ліву трохи висуває вперед. Відстань між ступнями, що стоять майже паралельно, повинна бути 10-15 см.

Одягнувши ремені на плечі, акордеон потрібно поставити так, щоб низ грифа впирався в стегно правої ноги. Корпус трохи нахилиється вперед (щоб інструмент зручно стояв).

Акордеоніст має **три основні точки опори**: опора на стілець і опора ногами на підлогу (інколи важливою точкою опори називають попереk).

Вся посадка має бути такою, щоб учень почував себе якомога зручніше. Найменшу незручність учень має усувати сам під контролем педагога.

З першого уроку необхідно розвивати дотикову орієнтацію (відчуття клавіатури) і слуховий контроль (не рекомендується дивитись на клавіатуру).

Міх має знаходитися на лівому стегні. Майже у всіх Школах і Самовчителях написано, що в праве стегно має впирається нижня частина правого пів-корпуса. Це неправильна установка, як ми вважаємо. На практиці майже у всіх акордеоністів у стегно впирається гриф, що цілком природно, тому що тільки в цьому випадку при грі на стискання акордеон буде стійким.

Що ж таке постановка рук?

Це найбільш раціональні їх рухи. Рука ставиться не для того, щоб позувати фотографу, а щоб видобувати звуки.

Успіхи учня-акордеоніста залежать також від форми будови його рук. Однак не варто думати, що за зовнішньою їх формою можна визначити технічні можливості виконавця. Зовні однакові пальці, однаково сильні руки можуть бути різні щодо гнучкості спритності у грі. Доказом цього є хоча б те, що одні виконавці можуть грати після тривалої перерви, задовольняючись невеликою розминкою пальців перед грою, а іншим для цього потрібно щоденно систематично тренуватися.

Інколи доводиться чути суперечки про те, які руки найбільш придатні для гри на акордеоні. Як вважають фахівці, для віртуозної гри можуть виявитись дійсно малоприсдатні напружені, огрубілі руки робітника. Діти практично всі можуть грати на акордеоні, тому що їх руки від щоденних вправ за інструментом можуть дуже сильно змінюватись, можуть зазнавати своєрідного шліфування. На

підтвердження цих слів наведемо слова видатного французького музиканта 19 століття Ж.Рамо:

«Звичайно, не у всіх здібності однакові. Але якщо тільки немає особливого недоліку, який би заважав нормальним рухам пальців, можливість розвитку їх до такої міри досконалості, щоб наша гра могла подобатися, залежить тільки від нас самих».

Постановка правої руки на клавіатурі здійснюється так: права рука, не змінюючи природного положення кисті і пальців, згинається в лікті. Відчуття сили притискання до клавіатури має бути в кінчиках пальців, а не в кисті, інакше м'язи рук будуть напружуватись.

На перших уроках контроль за постановкою і вільними рухами кисті потрібно здійснювати систематично. Варто обов'язково слідкувати за ліктем учня, щоб він не опускався.

Основним критерієм правильної постановки рук є природність і доцільність рухів. Якщо ми вільно опустимо руку, а потім зігнемо в лікті, то отримаємо вихідну позицію для гри на акордеоні.

Отже, така посадка і постановка дуже умовна і схематична, тому що це ні в якому разі не поза фотографу для реклами. Посадка акордеоніста – поняття динамічне. Нагадаємо, що правильна постановка музиканта передбачає фізичну і психічну свободу, але не безвольне розслаблення м'язів.

Зустрічаються акордеоністи, які мають надзвичайну пальцеву техніку, але грають сумбурно, нерівно, нервово. Очевидно, що однієї фізіологічної рухливості мало. Для того, щоб грати не тільки швидко, але й точно, необхідно також швидко і чітко мислити. Думка не повинна відставати від пальців.

Ще одна деталь. Як відомо, сила звука на акордеоні залежить від інтенсивності ведення міху, але ніяк не від сили натискання на клавіші. Навіть знаючи це, багато акордеоністів докладають великої фізичної сили під час гри правою рукою. Але ж це не приносить користі. Публіка не має бачити зайвих фізичних зусиль. Важка, виснажлива праця ніколи не виглядає привабливою. Отже, девіз «легкість і свобода» має бути завжди актуальним, особливо на початковому етапі навчання, коли закладаються основи постановки.



5.3. Мета і завдання педагога-акордеоніста

Завдання, поставлені перед всім мистецтвом, повною мірою відносяться і до музики, зокрема до виконавського мистецтва. Основні елементи педагогіки – виховання й навчання – становлять єдине ціле в процесі виховання молодого музиканта-виконавця.

Виконавець-акордеоніст, як і кожен музикант, має поєднувати у собі справжню професійну майстерність із великою творчою сміливістю, любов до мистецтва – із

прагненням віддати для його розквіту всі сили й знання. Він зобов'язаний чітко уявляти собі зміст твору, що виконується і мати досвід технічних засобів для правдивої, переконливої його передачі.

Однак і цього не достатньо. Майстерне, тобто яскраве, виразне виконання вимагає, щоб виконавець не лише розумів твір, а й пережив, відчув його образи. Художнє виконання – це творчий акт, певною мірою аналогічний процес створення твору.

Вітчизняному виконавському мистецтву завжди були притаманні певні милування зовнішніми ефектами, захоплення віртуозними елементами, перетворення технічних засобів у самоціль. Там, де милування своєю грою або пасажем припиняє творчі шукання, там починається згасання художника. Музикантові не можна забувати, що він грає не для себе, а для слухача.

Виховання такого виконавця-професіонала, який любить свою справу, мистецтво – головне завдання педагога-акордеоніста.

Педагог з фаху повністю відповідає за моральний розвиток своїх вихованців. Велику помилку допускають ті педагоги-музиканти, які обмежують свої обов'язки лише навчання учнів гри на музичному інструменті.

Моральний вигляд учня, його погляди й переконання, його ставлення до музики значною мірою формується під впливом педагога. Досвідчений педагог впливає також на дисципліну учня, його ставлення до вивчення інших дисциплін, ставлення до навколишнього світу тощо.

Так, прищеплюючи учням любов до музичної культури свого народу, до класичної музичної спадщини, він захищає їх від модних, далеких від мистецтва захоплень естетством, гонитвою за зовнішнім ефектом.

У процесі індивідуальних занять за фахом педагог має можливість вести бесіди з учнями на різні теми, ближче знайомитися з їхнім життям і, таким чином, вчасно помітити недоліки кожного, щоб у процесі виховання спрямувати свою увагу на їхнє усунення.

Викладач гри на акордеоні має усіляко впливати на учня, домагатися підвищення його успішності з усіх предметів. Поганий той педагог, що буде нехтувати загальною успішністю своїх учнів заради найтонших філірувань, акцентів, сфорцандо, динамічних під'їздів тощо.

Важливим засобом виховання учнів є репертуар. Любов до світової та української музики педагог може прищепити учням, якщо буде виховувати їхній музичний смак на народній і класичній музиці, а також на кращих традиціях українських та світових композиторів.

У процесі роботи з учнем над тим чи іншим музичним твором варто ознайомити його з основними особливостями творчості даного композитора, з характерними рисами його стилю. Дуже корисно провести бесіду про творчий шлях композитора. Учень має розуміти думки й почуття, якими керувався автор, створюючи музичний твір. Добре було б розповісти й про видатних виконавців цього твору. Маючи ці відомості, учень зможе глибше розкрити зміст твору засобами, доступними його інструменту – акордеону.

Варто пам'ятати, що не лише сумлінне ставлення викладача до своєї справи забезпечує гарні результати. Учень не досягне необхідних результатів, якщо не буде працювати самостійно, наполегливо, завзято, вдумливо й зосереджено. Тому одне з головних завдань педагога – прищепити учневі любов до праці, наполегливість і волю.

Виховання й навчання становлять єдине ціле у загальному педагогічному процесі. У справі фахової освіти

акордеоніста основна мета педагога – розвинути в учня любов до музики й музичне мислення, навчити розуміти художній твір і емоційно розуміти його зміст, забезпечити вільне володіння інструментом і всебічне зростання виконавських навичок учня.

Розуміння художнього твору перебуває в тісному зв'язку з емоційною чутливістю виконавця до змісту твору. Любити учень буде тільки лише ті твори, образи яких йому зрозумілі й активно впливають на його емоції. Обов'язок педагога розширювати сферу доступних учневі понять і образів.

Любов учня до музики можна розвивати різними шляхами. Одним з них є виконання художніх творів самим педагогом, як у класі, так і на концертах.

Важливим принципом навчання є систематичне керівництво процесом навчання учня на основі продуманого індивідуального плану. Педагогові необхідно пам'ятати, що складання індивідуального плану є дуже відповідальним етапом педагогічної роботи. Вдалий підбір репертуару сприяє швидким успіхам учня, і навпаки, помилки під час його складання можуть викликати вкрай небажані наслідки.

Щоб виховати кваліфікованого акордеоніста, потрібно вивчати з учнем твори різноманітних жанрів і стилів. Значну частину навчального репертуару мають становити обробки народних пісень і танців. Поряд із цим у педагогічний репертуар необхідно включати перекладання для акордеона класичної музичної літератури, написаної для інших інструментів. Педагогові необхідно й самому робити такі перекладання й навчити цьому своїх вихованців. Це покладає на педагога велику відповідальність за правильне використання можливостей свого інструмента, його фарб і специфічних особливостей звучання. Дуже важливо навчити акордеоніста розкривати зміст твору способами й засобами,

властивими саме його інструменту, а не наслідувати сліпо інструмент, для якого написано в оригіналі даний твір.

Іноді деякі педагоги намагаються в основу своєї роботи покласти максимальний розвиток тільки найбільш сильних сторін обдарування учнів і ігнорують слабші. Наприклад, якщо учень має гарні технічні дані, йому дають багато творів підкреслено віртуозних і майже не працюють над п'єсами кантиленного характеру.

Трапляється й навпаки: якщо учневі легко даються твори кантиленного характеру, педагог всю свою увагу спрямовує на ліричний репертуар, майже нічого не роблячи для технічного зростання учня. Такі педагоги демонструють успіхи своїх вихованців на тому репертуарі, який їм дуже легко дається, і не показують у репертуарі, де можуть виявитися їх слабші сторони. За такого однобічного розвитку учень не зможе вийти з навчального закладу повноцінним педагогом і музикантом-виконавцем.

Підвищуючи загальний музичний рівень учня, необхідно в той же час розвивати його природні технічні можливості, щоб він міг виконувати будь-який репертуар. Запорука успіху в цьому – правильна й систематична робота на інструменті. Учень повинен усвідомити, що краще грати менше, але щодня, ніж більше, але нерегулярно.

Дуже важливо при цьому, щоб учень не тільки вмів працювати на інструменті, але й полюбив сам процес роботи, а це можливо лише за умови глибокого розуміння ним своїх завдань як майбутнього музиканта-виконавця.

Треба також навчити акордеоніста знаходити помилки й недоліки процесу самостійної роботи й бачити його труднощі, виховати в ньому наполегливість і прагнення до подолання цих труднощів. Особливо важливо виховувати ці якості в тих, хто вважає, що їм все легко дається, а відтак для них не

обов'язково багато працювати. Навіть самому обдарованому учневі для розвитку його здібностей необхідна кропітка праця. Кожний учень-акордеоніст завжди має пам'ятати, що робота над твором не закінчується з подоланням перших труднощів, що за ними ідуть ще більш складні виконавські завдання.



5.4. Робота з початківцями

Перші заняття з початківцями

Перше заняття доцільно починати зі знайомства учня з інструментом, його можливостями. Для цього педагог має сам володіти інструментом і вміти виконати кілька відомих творів, різних за характером й доступних для сприйняття учнем.

Виконуючи для учня музичні твори на інструменті, викладач вирішує відразу декілька педагогічних завдань: по-перше – прилучає учня до музики (вчить слухати музику, прищеплює любов до музики), по-друге – використовуючи принцип наочності, пробуджує в учня інтерес до інструмента, бажання вчитися виконавству на інструменті й по-третє, –

поступово вводить учня в навчальний процес.

Після прослуховування учнем музичного твору варто попросити його визначити, яка звучала музика: сумна або весела, повільна або швидка. Тим самим учень надалі починає більш уважно слухати музику, навчаючись при цьому визначати характер і темп твору. Аналізуючи з учнем той або інший музичний матеріал, викладач тим самим розвиває в нього музичні й слухові здібності.

З огляду на психологію дитини, її бажання відразу ж сісти за акордеон і почати грати на ньому, викладач має надати таку можливість учневі на першому ж занятті, образно кажучи, дати спробувати свої сили.



Перші 2-3 уроки не варто починати з вивчення музичної грамоти, доцільніше приділити увагу елементам постановки: посадці, постановці інструмента, положенню рук на правій і лівій клавіатурах.

Посадка, постановка інструмента

Перше, на що має звернути увагу викладач, підводячи учня до безпосереднього контакту з інструментом, це положення корпусу тіла й положення акордеона. Можна

виділити два види посадки :

- розташування акордеона, за якого гриф правої клавіатури впирається у праве стегно учня;
- розташування акордеона, за якого гриф правої клавіатури знаходиться на правому стегні, акордеон зміщений вправо й стоїть рівно без нахилу в праву сторону.

Більше зручним для виконавців і більше раціональним, як показує практика, є перший вид посадки. Взагалі, основним критерієм за того або іншого виду посадки є фізична зручність для учня, нешкідливість для його здоров'я й постави. Зручність не повинна суперечити основним правилам. Вона має поєднуватися з ними.

Отже, учень 6-8 літнього віку повинен сідати приблизно на $\frac{2}{3}$ стільця. Це пов'язане з конституцією тіла, яку має дитина цього віку. Якщо учень сідає глибше, то втрачає опір ногами в підлогу чи підставку.

Стегно повинно утворювати з гомілкою кут, рівний приблизно 90 градусів і при цьому має бути паралельним підлозі. Для досягнення цього критерію викладач може використовувати або підставку, або спеціальний, зменшений по висоті стілець. Ця умова є, мабуть, єдиною з усіх інших, яку можна виконати повністю.

Чому ж інші компоненти посадки не можна виконати до кінця, як це пропонують правила? Справа в тому, що в 6-8 літньому віці у більшості випадків зріст учнів виявляється недостатньо високим навіть для самої маленької моделі акордеона. У цій ситуації викладач зіштовхується зі значними труднощами. Відомо, що у віці 6-8 років в учнів слухова пам'ять і тактильні відчуття не розвинені, тому контролювати положення руки на правій клавіатурі спочатку легше зором.

При правильній постановці акордеона нижня сторона

корпуса інструмента всією поверхнею стоїть на лівому стегні, зоровий контроль учня над положенням правої руки утруднений або неможливий, а це створює додаткові труднощі. Звичайно, можливо, при потребі, трішки нахилити інструмент, подати нижню частину корпуса вперед ближче до коліна. Це дозволить спочатку бачити праву клавіатуру. Але такою посадкою не можна зловживати довгий час, тому що в ній є багато недоліків. Найбільш очевидні з них: вплив на поставу учня, поява тенденції до сутулості, тому що при такому положенні акордеон може виснути на плечах учня, відповідно, тягти донизу.

Якщо гриф виявиться занадто низько, то під час гри на верхніх клавішах в учня виникнуть проблеми, що пов'язані з незручністю неправильного положення правої руки. Ліва нога має перебувати під правою частиною корпуса акордеона й $\frac{1}{2}$ міха. Кут, що утворять ноги, має бути не дуже маленьким але й не дуже великим, це залежить від розмірів інструмента, їхнього співвідношення з конституцією учня. Досягти балансу можна лише, якщо кут, утворений стегнами, буде не менший 45 градусів. Якщо стегна будуть розведені занадто широко, то це утруднить рух міху на розжим, тому що ліва нога виявиться під лівою частиною корпуса.

Розмір плечових ременів

Підганяючи ремені, викладач має, в першу чергу, брати до уваги зручність і комфортний стан, що має відчувати учень за інструментом. Потрібно враховувати той факт, що в положенні сидячи ремені виконують роль фіксаторів, акордеон зовсім не повинен висіти на них, тобто ремені не дають інструменту зсуватися в ліву сторону під час руху міха на розжим і в праву сторону під час руху міха на зжим. Різниця в розмірі лівого й правого ременя залежить від положення інструмента.

Наприклад, якщо акордеон більше зміщений уліво, то лівий ремінь буде значно коротший від правого. Ремені не мають бути занадто туго затягнуті, тому що в цьому випадку акордеон буде тиснути учневі на грудну клітку. При довгих ременях інструмент буде зміщений вліво при розжимі міху й вправо при зжимі, а також може з'їжджати на коліна, що небажано. Оптимальним варіантом є таке припасування ременів, за якого інструмент має стійке положення під час ведення міху, а ремені не тиснуть й не спадають з плечей.

Постановка рук

Особливості постановки правої руки

Виробляючи правильну постановку правої руки на клавіатурі акордеона викладач має домогтися, щоб учень умів розслаблювати руку. Для цього можна попросити учня опустити руку донизу, розслабити при цьому всі м'язи, а потім підняти догори, згинаючи в ліктьовому суглобі, задіявши при цьому тільки м'язи плеча, зберігши розслабленими передпліччя й кисть. В такому природному положенні кисть підноситься до клавіатури. Передпліччя й кисть мають утворювати єдине ціле; допустимим є лише незначний згин у суглобі.

Долоня має бути розташована паралельно клавіатурі. Звичайно, учні припускаються помилки, нахилиючи долоню убік 5-го або, рідше, 1-го пальців. Викладач має одразу ж виправити учня, щоб надалі уникнути проблем, пов'язаних з туше. Пальці під час гри перебувають у природному положенні, округлені й торкаються клавіш частиною між подушечками й нігтями. Перший палець торкається клавіші боковою частиною біля нігтя.

Особливості постановки лівої руки

При постановці лівої руки у першу чергу варто підігнати ремінь, призначений для розведення міху. Він не має бути занадто вільним, оскільки у цьому випадку учень під час гри на розжим може не діставати допоміжний і основний ряди. Якщо ж ремінь буде сильно притискати руку до корпусу, то в цьому випадку буде утруднене пересування руки догори й донизу по лівій клавіатурі.

Поширеною помилкою є бажання учня занадто висунути ліву руку вперед. У цьому випадку йому буде важко діставати пальцями 3, 4 і 5 ряди, а також виконувати рух міху на зжим, тому що губиться точка опори. Якщо ж учень забирає кисть за ремінь, то він не дістане 1 (допоміжного) і 2 (основного) рядів. Оптимальним вважається таке положення кисті, за якого третій палець дотягується до допоміжного ряду, а ремінь прикриває кистьовий суглоб.

Пальці так само як і в правій руці мають бути округлені. Торкання кнопок – аналогічне, як на правій клавіатурі.

Підготовка педагога до уроку

Цілий комплекс складних завдань, що виникають перед педагогом під час проведення уроку, вимагає максимальної концентрації його уваги на найважливішому, істотному, уміння не втрачати ні однієї зайвої хвилини. Велику допомогу в здійсненні цих завдань може надати попередня підготовка до уроку. Її особливо варто рекомендувати педагогам-початківцям.

У чому вона полягає?

Насамперед, важливо ретельно вивчити весь репертуар учня, уміти його добре виконувати, переглянути різні редакції, продумати в різних місцях аплікатуру. У деяких випадках корисно, крім того, намітити план уроку, шляхи виправлення яких-небудь заздалегідь відомих недоліків

виконання, способи роботи над важкими місцями в творах та ін.

Конкретний перебіг уроку буде, звичайно, вносити зміни в намічений план і жадати від педагога деякої імпровізаційності, ця імпровізаційність звичайно не є протилежною плану, це лише вміння гнучко його здійснювати, пристосовуючись до конкретних умов. Щоправда, іноді під час уроку виникають незаплановані ситуації, нове трактування творів, що вносить принципові зміни у попередній план. Такі знахідки зазвичай трапляються у практиці досвідчених педагогів і є природним наслідком їхнього творчого стану в процесі занять.

Послідовність роботи з учнем

Форми проведення уроку вкрай різноманітні. Багато в чому вони визначаються індивідуальністю педагога, його методичними поглядами, смаками, звичками. Так, наприклад відомий педагог Фільд відносно мало застосовував словесні пояснення, але зате багато грав.

Інші викладачі багато говорять з приводу виконання, але самі ніколи не показують за інструментом тих творів, над якими в цей час працює учень.

Нерідко той самий педагог, залежно від певних обставин, неоднаково проводить уроки не тільки з різними, а й з тими самими учнями.

Які б не були різноманітні форми занять із учнями, все-таки можна висловити кілька загальних міркувань щодо принципів побудови й ведення уроку, пам'ятаючи, звичайно, що на практиці вони можуть нескінченно варіюватися.

Насамперед, природно, виникає питання про послідовність роботи над навчальним матеріалом.

З чого доцільніше почати урок: із вправ, етюдів або з

художнього репертуару, а якщо з творів, то якого жанру?

Найбільше розумно було б не дотримуватися раз і назавжди встановленого порядку, щоб привчати учня швидко пристосовуватися до обставин. Звичайно, корисно спочатку попрацювати над тим, що може зайняти більше часу. Якщо потрібно пройти великий репертуар – доцільно на одному уроці детальніше зайнятися частиною творів, а на наступному – іншими, обмежуючись у відношенні перших лише перевіркою домашньої роботи й декількома самими істотними зауваженнями.

Читанню нот і гри гам краще приділити час десь у середині уроку, щоб освіжити увагу учня. Педагоги, що залишають цю роботу під кінець уроку, звичайно систематично не встигають її виконувати.

Перевірка домашнього завдання

Часто педагогами-музикантами використовується метод так званих «попутних виправлень», за якого педагог, прослуховуючи учня, починає його переривати й робити вказівки. У яких випадках можна так працювати? Мабуть, тільки в тих, коли педагог відразу чує, що учень вдома зовсім не працював і нічого зі зроблених вказівок не виконав. Тоді, можливо, є сенс, перервавши його кілька разів, відзначити погану роботу, закрити ноти й зажадати виправлення помилок, і це можливо лише за умови, якщо педагог цілком упевнений, що причина погано вивченого уроку в несумлінному відношенні до справи, у ліні, небажанні працювати.

Як правило, треба вислухати до кінця все, що учень приніс на урок. Чому? По-перше, таким шляхом можна скласти більше ясне уявлення про пророблену домашню роботу; по-друге, психологічно настроюючись на те, що

необхідно грати без зупинок, учень звикає концентрувати всі свої сили на цьому завданні й тим виховує в собі важливі виконавські якості. Слухаючи учня, педагог повинен дуже добре запам'ятати всі особливості його гри й вказати на її перевагий недоліки.

Якщо видно, що учень працював над п'єсою, то навіть у тому випадку, якщо багато недоліків виявилися не виправленими, корисно відзначити наявні досягнення, щоб заохотити його й правильно орієнтувати в подальшій роботі. Не варто занадто завантажувати увагу учня безліччю зауважень. Недосвідчені педагоги це часто використовують. Вони суцільно й безперервно говорять учневі відразу все, що можуть сказати про його виконання, у результаті чого багато чого й часто саме істотне залишається поза увагою. Досвідчений же педагог спрямовує увагу учня насамперед на найголовніше, на загальний характер виконання, на найважливіші деталі, на грубі помилки. І лише поступово на інших заняттях він переходить до менш істотних зауважень і другорядних деталей.

Пояснення нової теми

На уроці використовуються різні методи, що допомагають учневі зрозуміти характер твору, який вивчається і домогтися потрібних результатів. Найчастіше це – програвання педагогом твору цілком або уривками й словесні пояснення. Програвати твір важливо тому, що зміст будь-якого, навіть найпростішого твору не можна у всій повноті передати словами або яким-небудь іншим способом. Якби це було можливо, про музику не можна було б говорити як про особливий вид мистецтва, що володіє специфічними виражальними засобами. Необхідно, однак, відразу ж відзначити, що виконання педагогом у класі творів, які вивчає

учень, не завжди корисно. Занадто часте виконання або обов'язкове програвання кожної нової п'єси може загальмувати розвиток ініціативи учня. Треба враховувати, як саме й у який період роботи над твором корисно грати його учневі.

На питання, як треба грати в класі, можна в загальній формі відповісти: якомога краще. Гарне виконання збагатить учня яскравими художніми враженнями й послужить стимулом для подальшої самотійної роботи. Граючи учневі, необхідно, однак, завжди враховувати його можливості. Виконання твору перед початком роботи має місце переважно в дитячій школі, причому у молодших класах. Це часто приносить більшу користь, тому що дитині іноді важко самотійно розібратися в творах, а вивчення їх без попереднього ознайомлення відбувається повільно й мляво. Все-таки навіть у молодших класах не варто користуватися винятково тільки цим методом роботи.

З перших кроків навчання треба давати учням систематичні завдання по самотійному ознайомленню з твором, щоб розвивати їхню ініціативу. Поступово кількість таких завдань має збільшуватися, а попереднє виконання педагогом має стати винятком. У старших класах і тим більш у вищих навчальних закладах воно вже майже не повинно мати місця.



Завдання й оцінка

Потрібно бути впевненим, що учень чітко собі уявляє не тільки обсяг матеріалу, який необхідно вивчити, а й характер роботи з ним. З цією метою, а також для закріплення в пам'яті учня найбільш істотного з того, що йому було сказано, корисно наприкінці уроку задати відповідні запитання. Тій самій меті слугують записи в щоденниках. Деякі педагоги під час роботи з учнями записують завдання. Це робиться для того, щоб привчити їх з перших кроків до більшої самостійності й сприяти підвищенню якості домашньої роботи.

З огляду на велике виховне значення оцінок, педагог має бути впевненим, що учень розуміє, чому одержав той або інший бал. Педагог зобов'язаний проявляти постійну увагу до того, як учень розподіляє час, наскільки плідно проходять домашні заняття. Він має розвивати ініціативу учня, навички самостійної роботи, повинен мати постійне бажання похвалити урок, зацікавити учня, розбудити в ньому активність і прагнення до повсякденної праці.

Підбиваючи підсумок вищесказаному зазначимо, що педагог має усвідомити, що реалізація широких можливостей акордеона може бути здійснена тільки шляхом наполегливого подолання художніх і технічних труднощів. Тому у своїй практичній діяльності з учнями-початківцями він має спрямовувати увагу на всебічний розвиток технічних навичок учня одночасно з розвитком його музичних здібностей.

Існує проблема, що хвилює не лише педагогів музичних шкіл, а й всіх небайдужих до музики людей: як залучити обдарованих дітей, як їх зацікавити, як заронити в душу те саме зернятко, що проросте потім любов'ю до музики й вірністю своєму покликанню. Акордеон (кнопковий і клавішний) зараз набирає популярності у вищій школі. А як же сприяти тому, щоб приплив у вищі навчальні заклади нових талантів не зменшувався, щоб музиканти-початківці потрапляли в сприятливу творчу атмосферу?

Викладачі музичних шкіл зобов'язані вміти вчити дітей любові до музики, заразити їх музикою. Дитина, намагаючись виразити себе в музиці, визначає у такий спосіб своє ставлення до навколишнього світу, до життя. Сприяти цьому – найперше завдання вчителя. Діти, захоплені музикою живуть нею і лише потім вони вчаться грати на музичному інструменті.

Давайте розглянемо, з чого ж складається творче спілкування педагога й учня в перші тижні навчання? Для викладача надзвичайно важливо не тільки вчити, а й пізнавати свого учня, входити в його інтереси й захоплення, спостерігати різні сторони характеру, знайомитися з його близькими, друзями тощо.

Суттєвою, з нашої точки зору, є й така деталь – не варто перетворювати заняття музикою у важку необхідність, що

відволікає дитину від спокус у вигляді комп'ютерних ігор, подорожі в Інтернеті або перегляду програм по телебаченню. Педагог у своєму спілкуванні з дітьми має прагнути того, щоб сама музика стала нескоримою спокусою. Більше того, важливо переключати увагу дитини з одного заняття на інше і не варто від початку до кінця уроку займатися тільки музикою, адже осягати музику можна не лише завдяки нотам. Потрібно, щоб учень сам переконався, що прикладати силу до акордеона не потрібно. Нехай сприйме інструмент як співрозмовника, як близького товариша.

Важливо на ранньому етапі навчання проводити уроки в ігровій, можливо в казковій формі і на тій мові, яка є зрозумілою дітям – виразній і яскравій, образній, а не педагогічно-термінологічній.

Наступний етап навчання гри на акордеоні – це звернення до міхових прийомів. Доцільним буде на цьому етапі навчання продемонструвати учня цікаві прийоми, що, наприклад, імітують голоси природи. Це й тихий вітер, і завивання бурі, і шепіт моря ...



Починати розмову з дитиною краще з цікавих і зрозумілих їй порівнянь. Скажімо, якщо б в людини не було легенів – не могла би вона ні дихати, ні співати. Точно так само в акордеона, лише легені замінюють йому міх. Можна піти далі. Згадаємо, як дихає людина, яка спить, або яка в русі – вдихає і видихає, то коротко, то ніби схлипує, то різко схропуючи, то помірно й тривало. А як дихає акордеон? Як він може зобразити сплячого? З таких вправ народжуються такі прийоми, як навіть тремоло й навіть рикошет, яким звичайно навчають набагато пізніше, коли учень досяг певного професіоналізму.

Існують такі методики, зокрема П. Сиротюка, які не рекомендують відразу навчати дитину сольні гри на інструменті. Спочатку потрібно пограти з ним у дуеті, щоб учень швидко й легко освоїв штрихи, динамічні відтінки, прийоми. Можна попросити учня зіграти лише лівою рукою, сам учитель веде виразну мелодійну лінію правою рукою.

А як цікаво створювати образи! Учневі не важко буде уявити кроки – тихі й голосні, швидкі й повільні, кроки дітей і дорослих, ходу тварин. Кроки можуть бути різні: спокійні, упевнені, обережні або граціозні. Й засоби, якими вони будуть виражатися – теж різні. Іноді з маленької п'єски може розвинутися ціла історія. Спочатку в головній ролі – маленьке ведмежа, потім сердитий тато-ведмідь, і кожний з'являється не випадково – зі своєю метою, у своєму характері, насичуючи змінюючи музичну тканину.

Одним з найцікавіших сучасних композиторів, що пишуть для юних акордеоністів, вважають Віктора Власова, який уміє, використовуючи мінімальні засоби, створювати змістовну музику. Його твори виховують не просто музикантів, а художників у найвищому змісті цього слова. А ще неодмінно варто використовувати на уроках музики

фольклорні наспіви, корисним буде використати на початковому етапі навчання талановитий, цікавий авангард, і тільки після цього можна переходити до творів класичних.

Ми збіднюємо учнів, якщо не даємо їм цікавий нотний матеріал. Школа повинна вийти зі старого репертуару русла, – вважають сучасні педагоги-акордеоністи.



5.5. Методи навчання

Метод є одним із найголовніших понять педагогіки, що дає відповідь на запитання: «Як потрібно здійснювати навчально-виховний процес?».

Методи навчання – поняття складне і неоднозначне. До цих пір вчені-дидакти, які займаються цією проблемою, не прийшли до єдиного розуміння сутності цієї педагогічної катеорії. І справа не в тому, що цій проблемі приділялось недостатньо уваги. Проблема – у багатогранності цього поняття. В останню чверть ХХ ст. теорія методів навчання знаходилася серед найбільш актуальних проблем дидактики.

Сам термін «метод» походить від грецького (metodos) і означає – «шлях до чогось».

Методи навчання – це способи спільної діяльності вчителя і учнів, спрямовані на розв'язання навчальних завдань.

Тобто, під методом навчання варто розуміти певну сукупність дій, засобів, прийомів достатню для розв'язання конкретного навчально-виховного завдання.

Інколи в педагогічній літературі говорять тільки про діяльність педагога, тоді мова йде про методи викладання. Інколи – про діяльність учня, тоді – про методи учіння. Але коли мова йде про спільну діяльність вчителя і учня, то тут, безумовно, виявляються методи навчання.

Методи навчання поділяють на загальні і спеціальні. Загальні методи навчання можуть використовуватись при викладанні будь-яких навчальних дисциплін.

Спеціальні музичні методи, звісно, мають свої особливості. Справа в тому, що вивчення мистецьких дисциплін певним чином відрізняється від інших освітніх предметів. Більшість предметів, скажімо, математика, фізика, хімія передбачає, перш за все, логічні операції, ознайомлення з конкретними фактами, опанування певних понять чи формул, тобто розвиває теоретичне мислення. Мистецтво, і музика зокрема, удосконалює здатність відчувати, споглядати. Мистецькі твори пропонують художні образи, що безпосередньо звернені до емоцій та почуттів людини і спрямовані на те, щоб «захопити», примусити співчувати і співпереживати.

У структурі будь-якого методу є так звана об'єктивна і суб'єктивна складові. Об'єктивна – це те постійне, що є в кожному методі, незалежно від того, хто його використовує.

Суб'єктивна – обумовлена особистістю педагога і конкретними умовами.

Частку об'єктивного і суб'єктивного в методі оцінюють по-різному. Одні вважають метод цілком об'єктивним явищем, інші – цілком суб'єктивним, а істина, як завжди, знаходиться посередині. Наявність в методі постійної, спільної для всіх об'єктивної частини дозволяє розробляти теорію методів та шляхи їх практичного застосування. І цілком справедливим є те, що саме в методах великою мірою виявляється творчість, індивідуальна майстерність педагога, а тому методи навчання завжди були і залишаються сферою високого педагогічного мистецтва.

Таким чином, можна стверджувати, що метод – це головний інструмент педагогічної діяльності.

Поширеним у дидактиці є поняття **«прийом навчання»**.

Прийом – це елемент методу, його складова частина. Прийом – це, можна сказати, окремий крок у реалізації методу або модифікація методу в тому випадку, коли метод невеликий або простий за структурою.

Один і той самий спосіб діяльності в одних випадках може бути як самостійний метод, в інших – як прийом навчання. Наприклад, розповідь, бесіда є самостійними методами навчання. Якщо ж вони епізодично використовуються вчителем в процесі практичної роботи для загострення уваги учнів, то розповідь чи бесіда набувають значення прийомів навчання, що є складовою методу вправ.

Ви запитаете, як розрізнити, де метод, а де прийом?

Якщо певний спосіб діяльності домінує, а при цьому інші способи виконують супутню роль, тоді домінуючий спосіб і є методом, а супутні – прийомами. Це свідчить про те, що за певних умов методи можуть переходити в прийоми, а прийоми в методи.

Отже, метод – це спосіб досягнення поставленої мети. Методи є способами взаємодії педагога і учня. Яка ж мета навчання гри на акордеоні? Це розвиток слухової, музично-образної сфери учня, його емоційної, інтелектуальної, художньо-творчої і рухово-технічної, виконавської і музично-теоретичної освіти.

У відповідності з вимогами дидактики в класі навчання гри на музичному інструменті (акордеоні) рекомендують поєднання різних методів.

Пояснювально – ілюстративний метод

Найбільше поширений в навчальній практиці. Він дозволяє за порівняно невеликий час передати велику за об'ємом інформацію. Він містить частини;

- словесну (пояснення, розповідь, диспут, бесіда);
- наочну (література, записи, фільми, ноти);
- практичну.

Говорячи про практичні методи навчання, потрібно сказати про особливу ефективність педагогічного виконавського показу, який безсумнівно посилює інтерес до навчання.

Немає необхідності доводити, що тільки повноцінний професійний показ може привабити учня. Ще Арістотель говорив: «Для того, щоб вміти судити про справу, потрібно самому вміти це робити».

Особливо велике значення має виконавський показ, коли розучуються нові прийоми (тремоло, вібрато). Можна в цілому виконати твір, а можна частинами, з перебільшенням, що підкреслює важкі технічні чи звукові моменти. Такий показ педагоги називають «заповільненою зйомкою» і рекомендують як засіб для активізації образно-емоційного сприйняття учнями музики.

Репродуктивний метод

Використовується, коли учень ще не привчений до самостійного вирішення завдань, які перед ним стоять. Сутність його полягає у багаторазовому повторі вивченого матеріалу з метою його закріплення. Цей метод особливо часто використовується педагогами-музикантами і є доволі ефективним у доведенні до автоматизму виконання того чи іншого складного елемента в музичному творі.

При виконанні твору в цілому і напам'ять перевіряється якість загальномузичної підготовки учня. Якщо виникає зрив, зупинка, в цьому звинувачують пам'ять, хоч головною причиною є недосконалість техніки виконання. В більшості випадків виконання твору в цілому і напам'ять пов'язано з підготовкою до екзамену, виступу на концерті. Метод *тренування* є вагомим на даному етапі. Викладач вимагає від учня на занятті виконання всіх вказівок в подоланні технічних чи художніх труднощів.

Тренування або багаторазове повторення важкодоступних місць в музичному творі можна проводити по-різному, наприклад, викладач кожного разу перед повторенням вказує учневі на недоліки в його виконанні, робить попутні зауваження не зупиняючи гри тощо.

Частково-пошуковий метод

При цьому методі завдання, поставлене педагогом частково вирішується учнем. Так учневі, який має відповідну підготовку можна довірити завдання, пов'язані з аплікатурою, міхом, гармонічним аналізом тощо.

Проблемно-пошуковий метод

Один з найбільш дієвих і ефективних методів у середніх і вищих навчальних закладах. У загальній педагогіці говориться, що проблемне навчання передбачає послідовне

і цілеспрямоване притягування учнів до вирішення проблем, в процесі чого вони активно засвоюють нові знання.

Вищим етапом самостійної роботи є **творчий метод**.

Сутність його полягає в тому, що учневі надається можливість самому вирішувати технічні і творчі завдання, наприклад, самостійно вивчити той чи інший твір.

Вищим етапом самостійної роботи учня-акордеоніста є саме *творчий метод*. Керуючись таким методом роботи учень має можливість проявити свої індивідуальні творчі здібності, художній смак, показати рівень свого технічного розвитку та інструментальної підготовки.

З перших днів занять педагог має старатися розвивати свідоме відношення учня до музики. Завдання викладача – підтримувати і стимулювати зацікавленість учня до занять, ретельно працювати з ним над нескладним матеріалом не відлякуючи труднощами.

Коли буде видно, що технічний і музичний розвиток учня дозволяє поступово ускладнювати і розширювати репертуар, тоді можна переходити до роботи над складнішими творами. Перехідним етапом до творів великої форми є мініатюри. Зазвичай фактура мініатюр не дуже складна і дозволяє на такому художньому матеріалі розвивати майстерність виконання на інструменті. Рекомендується підбирати для розучування мініатюри двох і трьохчастинної будови, з контрастними по характеру частинами.

Робота над творами має велике значення в естетичному вихованні учня, розвитку його загально-музичної культури. Під час роботи над п'єсами педагог має пробуджувати в учня цікавість до творів над якими він працює, а також до авторів п'єс, епохи їх створення. Потрібно уміло підбирати художні твори, враховуючи рівень технічної підготовки, індивідуальні

особливості, а також ціль, яку ставить перед собою педагог по відношенні до даного учня на даному етапі. Тому саме в справі виховання і навчання молодого музиканта вирішальна роль належить викладачу. Як викласти той чи інший матеріал – залежить від досвіду, знання і природної обдарованості викладача.

А. Семешко в роботі «Виконавська майстерність баяніста» вказує шляхи використання у практиці навчання гри на баяні загальноприйнятих методів, таких, як: пояснювально-ілюстративний, репродуктивний, частково-пошуковий, проблемно-пошуковий, творчий, розвиваючий тощо. Окрім цього, у практиці музичного навчання важливо використовувати методи: стимулювання інтересу, створення атмосфери успіху, слухового самоконтролю, прогнозування помилок, повторного вивчення, пошуку інтерпретації, моделювання певної ситуації (наприклад, ситуації публічного виступу) тощо.

Певного рівня виконавської майстерності учень може досягнути лише при максимальній увазі викладача до розвитку музично-виконавського мислення учня. З цією метою М. Давидов пропонує *варіативний* спосіб оволодіння музичним твором. На певному етапі вивчення музичного твору постає завдання оволодіння текстом музичного твору і виконання тексту без зупинок, тобто стабільно. Як вказує практика, таке завдання не завжди є посильним для учня і залежить від мисленнєвого розвитку учня, від того, наскільки у нього сформований взаємозв'язок між мисленням і моторикою, слуховою увагою і безпосереднім інтонуванням на інструменті. Значить викладач має максимально активізувати його мислення.

Зазвичай у щоденнику формулюємо перед учнем завдання – грати текст без зупинок, що не завжди вдається.

М. Давидов пропонує для стабільності гри використовувати, здавалося б, зовсім протилежний метод – *метод цезур*. Сутність методу полягає в тому, щоб учень свідомо робив зупинки під час відтворення музичного тексту, тобто учень має бути уважним і контролювати процес відтворення тексту. Важливо правильно визначити місце цезури – методично правильно буде цезуру робити в кінці музичної думки (ні в якому разі не робити її в кінці нотної стрічки чи сторінки). Згодом ці цезури мають зменшуватися, а музичні відрізки – збільшуватися. Тобто учень поступово вчиться мислити більшими музичними відрізками.

Наступним методом є *програвання музичного твору без перерви у повільному темпі*. При цьому важливою вимогою є максимально виразна гра, свідомо виразне інтонування музичного тексту. Уміння грати виразно у повільному темпі вимагає активізації мислення, тобто учень грає не автоматично, а свідомо інтонує. На нашу думку, використання даного методу сприятиме досягненню стабільності гри, що є невід’ємною ознакою виконавської майстерності.

З метою набуття автоматизму рухів та розвитку технічної вправності корисно користуватися *методом поступового послідовного збільшення темпу аж до того, який обраний як необхідний для інтерпретації музичного твору*. Такий метод потрібно чергувати з повільною грою задля того, щоб «не заграти твір» (популярний вислів серед музикантів, який характеризує розбалансованість гри, розкоординованість рухів виконавця).

Час від часу слід користуватися *методами свідомого затягування темпу* (для активізації логічного компоненту мислення учня), *гри сильними міцними пальцями* (щоб не «заграти»). Доцільним також є *метод цілісного програвання*

твору, який наближає учня до концертного виконання з максимальною концентрацією слухової уваги.

Тобто упродовж оволодіння текстом музичного твору учень має свідомо змінювати темп його виконання, ставлячи перед собою конкретну мету – активізувати мислення, збільшити його швидкість тощо.

Репертуар учня-акордеоніста

Сьогодні проблема репертуару учня-акордеоніста залишається як і раніше актуальною. До того ж нині він як ніколи тісно переплітається з проблемою художнього смаку, оскільки в наш час очевидним є загальне падіння естетичних запитів. Засилля низькопробних зразків індустрії шоу-бізнесу, велика кількість сумнівних репертуарних і методичних збірників у продажу – все це ставить роботу в класі акордеона в нові умови. Тому особливо ретельний підхід до підбору репертуару є необхідним. Викладач має дбайливо вести своїх учнів-акордеоністів через неабияке розмаїття сучасної музики, спрямовуючи їх в правильне русло вічної музики, що стала класикою незалежно від своєї жанрової приналежності, чи то академічна музика, обробки фольклору, сучасна музика або джаз.

Отже, від репертуарної політики в класі спеціального інструменту значною мірою залежить процес формування особистості того, хто навчається, його художнього смаку і естетичних уподобань. Виховання юного музиканта лише на високих зразках класики, незалежно від її жанрової приналежності, академічної і сучасної музики, фольклору і джазу, призведе до очікуваного результату: учні-акордеоністи вмітимуть відрізняти «високе» від «низького», будуть відчувати потребу в естетичній насолоді, а відтак, у них формуватиметься художній смак.

Традиційно, художній репертуар в класі акордеона включає в себе твори класичної спадщини; народну музику в різних обробках і аранжуваннях; твори сучасної академічної музики. Сьогодні до цього списку викладачі все частіше додають джазові та естрадні п'єси. Поєднання всіх цих напрямів під час складання репертуару сприяє найбільш повному розкриттю потенціалу учня і формує у юного музиканта стійкий інтерес до кращих зразків музичної культури минулого і сучасності, тобто прищеплює і розвиває естетичне чуття, що позитивно впливає на розвиток художнього смаку.

Розглянемо основні складові художнього репертуару учня-акордеоніста.

Класичні твори. Проблема впливу класичної музики на розвиток музичного сприйняття учнів є досить актуальною на сучасному етапі. Як показує практика, сучасна молодь захоплюється в основному поп і рок-музикою, переглядом музичних розважальних програм в Інтернеті тощо. А між тим, саме класична музика здатна більшою мірою спонукати до морально-естетичних переживань, до активного мислення. Класична музика здатна виховувати внутрішнє благородство, сприйнятливість до фарб життя.

Класичною музикою називають видатні твори музичного мистецтва, що відображають дійсність у звукових образах, а також пройшли апробацію часом і визнані в усьому світі як високохудожні. На творах класиків виховується висока культура, шліфується почуття стилю. Неоціненну користь приносять вивчення творчості музичних геніїв Й. Баха, Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена для розвитку виконавської майстерності учнів.

Робота над класичною музикою привчає учнів долати психологічні труднощі, пов'язані з багатоплановістю

поліфонічного викладення тощо. Крім поліфонічних творів у педагогічному плані робота над класичними музичними творами – це вища школа підготовки музиканта, яка дозволяє виховати у нього художній музичний і загально-естетичний смак, сформувати високий рівень виконавської культури гри на інструменті, ефективно розвинути як загальні, так і спеціальні музичні здібності.

Так, наприклад, учням-акордеоністам старших класів варто пропонувати такі поліфонічні твори: Д. Бартон Токата і fuga d-moll. Пер. В.Безфамільного; Й. Бах Органна прелюдія d-moll; Й. Бах Органна токата і fuga d-moll; Й. Бах Прелюдія та fuga d-moll (з I т. ДТК); Й. Бах Органна прелюдія і fuga a-moll; Й. Бах Органна фантазія та fuga a-moll; Й. Бах Прелюдія з «Французької сюїти» № 5 e-moll; Й. Бах Прелюдія і fuga f-moll; Й. Бах Прелюдія та fuga c-moll (з I т. ДТК); Й. Бах Прелюдія та fuga F-dur (з I т. ДТК); Д. Букстехуде Органна прелюдія та fuga fis-moll; Г. Гендель Пасакалія; С. Франк Прелюдія, fuga, варіації; М. Чайкін Пасакалія. Українська сюїта; М. Чайкін Прелюдія і fuga; І. Шамо Прелюдія тощо.

Народна музика. Музичний фольклор – унікальна самобутня культура наших предків – усвідомлюється сучасним суспільством як значний фактор духовності, наступності поколінь, прилучення до національних життєвих витоків. Фольклору відводиться все більш помітне місце у виконанні завдань морального і естетичного виховання, розвитку творчих здібностей підрастаючого покоління.

Основу навчально-педагогічного та концертного репертуару в класі акордеона на ранніх етапах навчання має складати саме народна музика. Це положення підтверджують сучасні тенденції розвитку виконавського мистецтва, які виражаються: в широкому зверненні педагогів і концертних виконавців до народної музики, в її

популяризації серед професіоналів і початківців-музикантів; в пошуку композиторами нових виражальних можливостей (в даний час цей процес носить різнобічний і різноспрямований характер: це фольклорні та стилізовані обробки народних мелодій, їх автентичне і авангардне звучання, естрадні та джазові транскрипції); у виході народної музики на широку концертну сцену; в запровадженні до обов'язкової програми виконавських конкурсів творів сучасних авторів на народні теми.

Досить популярними в учнів-акордеоністів є твори на основі фольклорного мелосу: В. Булавко Концертна п'єса на тему укр. нар. пісні «Гандзя»; В. Василенко Обр. укр. нар. пісні «Глибока кирниця»; В. Власов Варіації на тему укр. нар. пісні «Ой, за гаєм, гаєм»; Л. Горенко Варіації на тему укр. нар. пісні «Їхав козак за Дунай»; А. Марценюк Обр. укр. нар. пісні «Сусідка»; В. Новіков Циганський парафраз; В. Новіков Парафраз на тему укр. нар. пісні «Розпрягайте, хлопці, коней»; М. Різоль Румунський весняний хоровод; М. Різоль Варіації на тему укр. нар. пісні «Дощик»; М. Різоль Чардаш; М. Чайкін Гуцульський танець; В. Чумак Варіації на тему лемк. нар. пісні «Кедь ми прийшла карта»; А. Штогаренко Два українські танці тощо.

Сучасна академічна музика. Художньо-естетична цінність сучасних творів композиторів не викликає сумнівів. Їх сприйняття і виконання має для початківців-музикантів певні труднощі, що зумовлені, перш за все, новаторством музичного змісту, незвичністю музичної мови і особливо специфікою сприйняття. Разом з тим, сучасна музика, що відображає дійсність, виражає настрої, почуття і думки наших сучасників є якісно новим стильовим етапом в розвитку музичного мистецтва, його сприйняття і усвідомлення, розширює музичний досвід учня, сприяє

розвитку музичного кругозору і смаку, всебічному становленню професійного музиканта. Тому розвиток інтересу юних музикантів до серйозної сучасної музики є особливо важливим, тому, що саме в цьому віці закладаються основи естетичного почуття і цінностей, музичних уявлень і смаку майбутнього музиканта.

Неабиякою популярністю в учнів старших класів ДМШ користуються сучасні перекладення, транскрипції, аранжування, такі, як: Альбеніс І. Астурія; Бізе Ж. Увертюра до опери «Кармен». Пер. В. Рожкова; Вівальді А. «Лярго» з Концерту G-dur. Пер. Л. Гаврилова; Вівальді А. Концерт f-moll «Літо», «Зима» з циклу «Пори року»; Дейро П. Карнавал у Венеції; Дініку Г. Весняний хоровод. Обр. Н. Кацуна; Дініку Г. Хора стакато. Пер. А. Швецова; Лист Ф. Хоровод гномів; Лист Ф. Адажіо. Пер. А. Толмачова; Мендельсон Ф. Рондо-капріччіозо. Пер. А. Чинякова; Монті В. Чардаш. Транскр. А. Марценюка; Моцарт А. Турецький марш. Транскр. А. Марценюка; Моцарт В. Маленька нічна серенада. Транскр. А. Марценюка; Паганіні Н. Вічний рух; Пуленк Ф. Токата; Раду В. Весняна хора тощо.

На нашу думку, значні потенційні можливості щодо розвитку художнього смаку учнів-акордеоністів мають такі оригінальні концертні п'єси, як: Власов В. Експромт es-moll; Власов В. Концертний триптих; Власов В. Скерцо; Власов В. Токата; М'ясков К. Експромт; М'ясков К. Токата; Мошковський М. Тарантелла; П'яцолла А. Лібертанго тощо. Їх також доцільно використовувати з метою розвитку художнього смаку учнів-акордеоністів.

З метою формування художнього смаку учнів-акордеоністів варто активно використовувати фольклорний репертуар, оскільки *фольклор*, завдяки своїй синкретичній природі, розглядається як мистецьке явище, що містить

значний потенціал впливу на розвиток цілісного характеру художньо-образного мислення учнів. Реалізація цього впливу в умовах педагогічного процесу можлива на основі застосування інтегрованого підходу до впровадження фольклорного матеріалу на уроках гри на акордеоні, який виявляється в активізації взаємодії між сприйманням художніх образів, варіативним оперуванням їх окремими елементами та цілісним відтворенням у виконавсько-творчій діяльності.

Зокрема, варто використовувати такі твори: обробки українських народних пісень: «Їхав козак на війноньку», «Гей, видно село», «Розпрягайте, хлопці, коні», «Вийшли в поле косарі» тощо. А також доцільно використовувати обробки відомих композиторів: обр. М. Різоля «Козачок», обр. М. Різоля «Гопак», обр. М. Різоля «Гаївка», обр. М. Різоля «Веснянка», обр. К. Мяскова «Український хоровод», обр. М. Різоля «Коломийки», обр. М. Чайкіна «Полька-янка», обр. М. Чайкіна «Молдовеняска», обр. В. Максимова «Лекурічі» тощо.

Варто зазначити, що значна частина учнів-акордеоністів, які навчаються в ДМШ – є підлітками. Підлітковий вік відзначається бажанням сприймати розважальну музику, що складає основу його художньо-смакових переваг. Ефективним засобом у навчанні в ДМШ з метою розвитку музичних смаків є вибір поряд з шедеврами класичної музики, високоякісних творів сучасних стилів та жанрів. Так, наприклад, варто пропонувати для вивчення учнями-акордеоністами такі естрадно-джазові твори, як: Власов В. Босса нова; Власов В. Мені подобається цей ритм; Власов В. Одеський реп; Власов В. Посмішка Брамса; Олексів Я. Let's ripp in jazz; Олексів Я. У настрої джазу; Стахнів Р.

Прощальний джаз; Стахнів Р. Сучасне ретро; Фроссіні П. Веселий кабальєро тощо.

П'єси естрадно-джазового напрямку давно стали активно з'являтися в репертуарі акордеоністів. Сьогодні видаються спеціальні збірники – хрестоматії, що містять як власне джазові твори, так і доступні перекладання популярної естрадної музики, музики з кінофільмів і мультфільмів.



Тема 6. РОЗВИТОК ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ ГРИ НА АКОРДЕОНІ

6.1. Техніка як засіб вираження. Елементи акордеонної техніки

На відміну від художника, який фіксує свій задум на полотні і не потребує посередника між собою і глядачем, музикант-виконавець інтерпретує задум композитора. І оскільки музика є часовим видом мистецтва, інтерпретація являє собою звуковий процес, що відбувається в часі. Як розподілити звук в часі – цілком залежить від майстерності

виконавця. Говорячи про це, ми, в першу чергу, маємо на увазі техніку, за допомогою якої музикант втілює свої звукові уявлення художнього образу.

Що ж ми вкладаємо у поняття «техніка»? Швидкі пасажі, ажурність, легкість? Але ж ми знаємо, що швидкість інколи не гарантує високохудожнього результату. Складно знайти відповідь на запитання: чому зустрічаються виконавці, які, не дивлячись на те, що мають рухливі пальці, мало привабливі як музиканти?

Навпаки, є багато прикладів, коли музикант не є рекордсменом у надшвидких темпах, а справляє сильне враження на слухачів.

Варто сказати про існування такого поняття, як ремесло.

У це поняття входить весь комплекс технологічних засобів-навичок музиканта, необхідних для реалізації своїх художніх намірів: різні прийоми звуковидобування, пальцева моторика, прийоми гри міхом тощо. Коли ми говоримо про техніку, ми маємо на увазі одухотворене ремесло, яке підпорядковане творчій волі музиканта-виконавця. Саме натхнення інтерпретації відрізняє гру музиканта від гри ремісника. Недарма з приводу швидкої, але бездумної гри, не організованої чіткими і логічними художніми намірами, говорять «гола техніка».

Вищий прояв технічної досконалості в музиці, як і в будь-якій іншій сфері людської діяльності, називають *майстерністю*.

Отже, для музиканта-виконавця техніка – це вміння втілювати уявний звуковий образ засобами свого рухового апарату. Велику помилку допускають ті педагоги, які думають, що техніка може розвиватись ізольовано від музичного виховання.

«Ідеал музиканта-виконавця: повний розвиток техніки рук

з повним розвитком інтелекту...», наголошують науковці.

Техніка акордеоніста, як і музиканта будь-якої іншої спеціальності, є психологічною функцією. Чим більше усвідомлені учнем рухові дії, чим яскравіші його конкретні звукові уявлення, тим доцільнішою є засвоєна техніка.



Механічне тренування може привести до більшої чи меншої машинальної рухливості пальців, але вона може бути досягнута людьми, які не мають відношення до музики.

Отже, удосконалення технічної майстерності має бути тісно пов'язаним з розвитком слухової сфери учня. Не можна забувати, що техніка в мистецтві є лише засобом вираження.

Елементи акордеонної техніки

Перший елемент – взяття одного звука. Залежно від того, як зіграє, наприклад, акордеоніст перші звуки повільної мелодії, можна майже без помилок скласти уявлення про його звукову культуру.

Другий елемент – мелізми. Це свого роду прикраси

(форшлаги, трелі...). Працювати над ними варто в різних темпах; опору робити корисно спочатку на один палець, потім на інший тощо.

Третій і четвертий елементи – гами і арпеджіо.

Акордеоністи часто довго працюють над різними пасажами в творах, не замислюючись, що вони складаються з по-різному зкомбінованих гам і арпеджіо. І якщо натренувати руки на гамах, то і вивчення таких пасажів значно буде простішим. Саме від регулярної роботи над гамами і арпеджіо виконавський апарат акордеоніста набуває належної технічної форми. Але, як відомо, робота над технікою в «чистому вигляді» не є достатньо ефективною. Гама мають звучати красиво, легко, віртуозно. Гама не можна грати як-небудь.

П'ятий елемент – гра подвійними нотами. До 60-х років минулого століття акордеоністи (кнопковий акордеон) не використовували перший палець і, звичайно, гра подвійними нотами була не така якісна. Зараз використовують перший палець, крім того, з'явилися четвертий і п'ятий ряди у кнопкового акордеона, що теж позначилося на якості гри подвійними нотами.

Шостий елемент – гра акордами та октавами.

Сьомий елемент – стрибки; на праву клавіатуру акордеона можна подивитись, на лівій – є відповідні позначки.

Восьмий елемент – виконання поліфонії. Як відомо, поліфонія висуває особливі вимоги до музиканта. Необхідно чітко виявити рельєфність голосів у фактурі, винести головне на передній план тощо. Оскільки на акордеоні можливість динамічного виокремлення голосів відсутня – то необхідно використовувати інші засоби для виявлення окремих голосів

поліфонії, артикуляцію, штрихи, майстерне перекладення тощо.

Робота над перерахованими елементами може бути достатньо ефективною, якщо акордеоністи будуть дотримуватись певних умов, а саме:

- будь-яку роботу над технікою необхідно розглядати не тільки як пальцеву, а й як розумову, яка вимагає ясності, точності і швидкості мислення;

- учень завжди має бачити мету, яка досягається тією чи іншою технічною вправою;

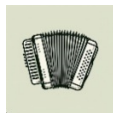
- технічний матеріал доцільно підбирати з урахуванням музично-художньої літератури, що в даний момент вивчається;

- музично-технічні формули потрібно грати найрізноманітнішими способами; для цього необхідно варіювати темп, штрихи, ритм, метр, динаміку, акценти, зміну напрямку руху міха, тональність тощо.

Це допоможе застерегти учня від машинального зубріння.

Вказуючи на необхідність варіювання штрихів, рекомендується (особливо на початковому етапі навчання) таку послідовність: починати грати з легкого стакато, що дозволяє уникнути скутості зап'ястя, а також надмірної сили натискання на клавіші; потім можна перейти до штриха нон лігато, і лише потім до лігато.

Варто зазначити, що всі технічні елементи учні мають виконувати грамотною, найбільш зручною для них аплікатурою, що може стати ефективним «ключем» до швидкого оволодіння музичним твором.



6.2. Шляхи та методи вдосконалення технічних навичок акордеоніста

У сучасній методичній літературі акордеонну техніку прийнято поділяти на дрібну (пальцеву) та велику, а також на техніку гри міхом і техніку звуковидобування, тобто, по суті все, чим займається акордеоніст, починаючи з дотику до клавіші і є техніка.

До дрібної техніки відносять:

- гамо- і арпеджіо-подібні пасажі, мелізми, репетиції, подвійні ноти.

До великої техніки відносять:

- акорди, октави, скачки, кистьова техніка; пальцеве тремоло.

Водночас, до дрібної техніки Л. Семко відносить:

- різні гамо- та арпеджіоподібні пасажі (під час виконання гам та арпеджіо необхідно ставити перед собою не лише технічні завдання, а й музично-художні; гама має звучати легко, гарно, віртуозно; необхідно слідкувати за рівністю штрихів, нюансів, ансамблем пальців обох рук та якістю звуку; гами не можна грати недбало, варто уникати поштовхів при зміні міху та позиції рук, приділяти увагу рівному, чіткому, легкому та економному руху пальців);

- мелізми (форшлаги, морденти, трелі; морденти потрібно грати з попереднім замахом пальців до першого звуку для чіткого виконання).

- пальцеві репетиції (основний принцип виконання – максимум економії у роботі пальців);

- подвійні ноти (одночасне виконання звуків інтервалів).

До великої техніки відносить таке:

- пальцеве тремоло;

- октави і акорди (дані прийоми використовуються за допомогою кистьових рухів; під час активного замаху кисті пальці мають згинатися та розгинатися відповідно до нотного тексту);

- стрибки або переноси (однією з умов точного попадання на потрібну клавішу є відчуття попередньо відпрацьованої відстані між звуками; лише багаторазове повторення відповідного стрибка може створити впевненість у точному попаданні на потрібну клавішу);

- кистьова техніка (використання цієї техніки передбачає розкуті, а не зкуті м'язи кистей рук) [40].

Досить поширеною є помилкова думка про техніку як тільки швидкість пальців, в той час як все, чим займається музикант-виконавець є техніка: техніка звуковидобування, техніка ведення міха, дрібна техніка, велика техніка. Для удосконалення техніки у значній мірі допомагає чітке уявлення звукового результату.

Видатні виконавці радять досягнути того, щоб уявна звукова картина стала чіткою, – і тоді пальці мають і будуть їй підкорятися.

Разом з тим саме усвідомлення мети не завжди гарантує її успішне досягнення. Потрібна щодення кропітка робота над технічно складними місцями. Якщо зустрічаються звичні елементи техніки – гамо- або арпеджіо-подібні пасажі, то вони, як правило, не вимагають значних затрат часу для опрацювання. Але дуже часто зустрічаються і незвичні, нестандартні фігурації, які вимагають додаткових зусиль для їх засвоєння. В технічно складних місцях важливо знати, що саме не виходить і чому.

Розвиток і удосконалення техніки акордеоніста мають спиратися на оволодіння основними формулами, до яких

відносяться гами, арпеджіо, акорди, подвійні ноти, скачки та інші вправи.

Оволодіння цими елементами значною мірою допомагає учням долати різноманітні фактурні труднощі. Видатні педагоги наголошують, що різноманітні технічні навички, які потрібні учневі, більш доцільно розвивати на гамах, вправах і етюдах, для того, щоб потім не перетворювати художні твори в технічний матеріал для відпрацювання тих чи інших навичок. У цьому нас переконує практика великих музикантів-виконавців.

Визнаючи користь і необхідність спеціальних вправ, видатні музиканти у своїх висловлюваннях з цього приводу зазначають, що навіть виконавцю, який у достатній мірі володіє технікою, гами і вправи потрібні як дія, що приводить руки у «робочий стан».

Під час роботи над технічно складними місцями особливе значення надається програванню в повільних темпах. Це дуже корисно для вироблення автоматизованих рухів пальців. Але грати потрібно не механічно, а завжди уявляти собі кінцевий результат. Ритм, фрази, динаміка мають зберігатися і в повільних темпах.

До повільної гри потрібно повертатись і після засвоєння музичного твору. Працювати в повільному темпі варто в цілому, тобто і над звуком, і над нюансами, щоб мелодична і ритмічна сторона твору не змінювалася в своїй основі.

У процесі роботи над технічним матеріалом значна частина рухів рук і пальців автоматизуються. Утворюється багато умовних рефлексів. Свідомість поступово звільняється від обов'язку слідкувати за кожним звуком.

Не дивлячись на очевидну користь роботи в повільному темпі, зловживати цим не варто. Як тільки складний пасаж, фрагмент чи твір в цілому вивчений, слід забрати рефлекс

на деталі і грати, ніби суцільною художньою хвилею, максимально наближуючись до потрібного темпу, а інколи, для перевірки, свідомо його завищуючи.

Досить часто учні, навіть ті, які мають гарну технічну підготовку, з жалем говорять, що виконання віртуозних творів додає їм чимало клопотів. Це відбувається тому, що вони у певні моменти потрапляють у «лапи» фізичної скованості, що одразу ж позначається на якості гри. В таких випадках причину треба шукати у невмінні акордеоністів знаходити в будь-якому творі, і, перш за все, у віртуозному, «зони відпочинку». Досвідчені музиканти ще на початковому етапі роботи над твором знаходять такі «острівці» зняття напруження. Частіше всього це паузи, моменти переключення реєстрів, цезури між частинами тощо.

«Зонами відпочинку» можуть бути також і окремі епізоди музичної тканини: найбільш зручні фігурації, гамо- або арпеджіо-подібні рухи. Але не варто забувати про ритмічну і темпову рівність цих епізодів. Досить часто вони деформуються саме тому, що це легко і зручно.

У репертуарі акордеоніста інколи зустрічаються твори, в яких застосовується один вид техніки тривалий час (І. Альбеніс «Астурія» та ін.). Навіть достатньо гарно володіючи потрібним технічним прийомом, інколи буває фізично складно витримати п'єсу до кінця. Звичайно, головною умовою досягнення успіху в таких творах є свобода психіки та ігрового апарату. Тут крім витривалості потрібне вміння зняти напругу під час виконання (можна порівняти з роботою нашого серця, яке працює все життя і відпочиває тільки в перерві між ударами).

Вмінню розслаблятися під час гри потрібно вчитись. Для цього можна використати різні моменти – початок чи кінець фрази, мотиву, зміна міха, динаміки, переключення реєстра

тощо.

Один із найпоширеніших видів техніки акордеоніста є дрібна техніка. Легкість, ажурність виконання одноголосних пасажів і фігурацій навряд чи залишить когось байдужим.

Будь-який вид техніки привабливий лише тоді, коли він використовується віртуозно. Художня техніка – це не просто «чиста і швидка гра», це техніка, що найбільш повно допомагає розкрити зміст того чи іншого твору. Техніка ніколи не має бути самоціллю. *Техніка – це лише засіб для створення музично-художнього образу.* Головне, в решті решт, не пальцева швидкість, а переконлива передача задуму композитора. Але саме для цього і необхідно володіти достатнім запасом технічних засобів.

Одним з відомих методів роботи над технічно складним місцем чи твором є метод «відкладання» не доведеного до кінця твору.

Особливо ефективним вважається цей метод при роботі над технічним матеріалом. Психологи стверджують, що якщо музикант відкладає твір, над яким працює, але який у технічному відношенні поки-що «не піддається», то в мозку людини продовжується процес роботи над ним.

В ході цього неусвідомленого процесу відбувається «відмітання» всього непотрібного (скутості, зайвих рухів...). Але потім, коли учень повертається до матеріалу, він з певним здивуванням може помітити, що технічні складнощі або зовсім зникли, або їх стало значно менше. Лише варто пам'ятати, що відкладати можна тільки вивчений матеріал і відклавши матеріал, не доцільно працювати над подібним за фактурою матеріалом. Лише тоді цей метод може оправдати себе і мета може бути досягнута.

Ще один важливий аспект розвитку виконавської майстерності акордеоніста – це систематичне вивчення

етюдів на різні види фактурної техніки. При цьому складність етюда має бути дещо вищою від технічних можливостей учня.

Відомо, що етюд – це п'єса, яка поєднує художні і технічні завдання. Відбір етюда зумовлюється музичною мовою художнього твору. Учень має знати, що вправність під час виконання етюда не є метою, а лише засобом для досягнення майстерності виконання. Початківцям варто давати етюди на якийсь один вид техніки у вигляді простого періоду. Однак, варто чергувати етюди на різні види техніки. У музичній літературі є чимало етдів для акордеона, написаних з урахуванням технічних можливостей акордеона, які володіють високими художніми якостями.

Часто у музичній педагогіці використовують перекладення скрипкових і фортепіанних етюдів Ф. Ліста, М. Паганіні, Ф. Шопена та інших видатних майстрів. Однак, педагог має усвідомити, які саме завдання він ставить перед учнем під час вибору етюда скрипкової чи фортепіанної спадщини.

Щоденна робота над етюдами – це не самоціль, а засіб для оволодіння різними виконавськими навичками і прийомами гри на акордеоні з метою виразного майстерного розкриття художнього образу музичного твору. Тому значення розвитку виконавської техніки учня-акордеоніста важко переоцінити.

Нерідко буває так, що п'єса технічно майже освоєна, лише декілька місць, а може й одне-єдине, не дозволяють завершити роботу. Проходить час, посилена робота над важким місцем так і не дає задовільного результату. У подібній ситуації в учня може виникнути відчуття боязні, невпевненості в собі, наслідки якого не тільки для даної

п'єси, але й для всього музичного виховання можуть бути вкрай негативними.

Раціональний підхід може багато в чому допомогти в успішному освоєнні важких місць. Суть подібного підходу можна зафіксувати в таких положеннях:

- Доцільно починати технічне освоєння п'єси з важких місць – це дозволить приділити їм більше часу й уваги.

- Попередній аналіз характеру проблеми, планування шляхів її подолання, вибір необхідних прийомів і способів гри – все це робить учень за допомогою педагога.

- Створення і гра вправ на основі характерних елементів проблеми, яка трапилася (корисно пограти подібні вправи ще до початку освоєння п'єси, це дозволить скоротити час роботи над нею, поліпшить якість виконання). Залежно від вирішуваних завдань, вправи можуть як спрощувати, так і ускладнювати труднощі.

- Пошук індивідуальних шляхів вирішення проблеми. Нерідко успіх досягається за допомогою чинників, здавалося б незначних, – зміни, наприклад, положення руки, невеликих зміщень корпусу виконавця, змін в технічному групуванні, акцентуванні. Проте знайти вдале рішення в подібних випадках можна лише індивідуально.

- Педагог має так будувати роботу, щоб уникати всього того, що може призвести до боязні учнем складних місць. Якщо це завдання не вдається вирішити – то наслідки можуть бути негативними, в учня з'являються невпевненість, скутість у грі, інші симптоми психологічної комплексації.

- Часто буває так, що складне місце вивчено, але тільки в ізолюваному вигляді, в контексті ж великих розділів або всієї п'єси повністю воно не вдається. Відбуваються подібні явища зазвичай через зміни фону психофізичного навантаження. Зайва напруга може виникнути ще до

складного місця, якщо її не вдається зняти, то навіть добре вивчене місце може не вдатися. Тому потрібне виконання складних місць в контексті великих розділів, всієї п'єси, з метою перевірки психофізичного навантаження і пошуку таких режимів її розподілу, які б дозволили створити сприятливий фон для виконання як усієї п'єси, так і епізодів, де навантаження на виконавця особливо велике [29].

Запас міцності потрібен виконавцеві у всіх важких місцях. Епізод, який звучить на межі можливого (швидкість, засоби виразності), не тільки створює нервозність у виконавця, а й негативно позначається на якості гри, її надійності. Запас міцності потрібний також для того, щоб виконавець навіть не в кращому фізичному і психічному стані зміг зберегти гідний рівень виконання.

6.3. Основні аплікатурні принципи

Різноманітність акордеонної музики вимагає від виконавця різноманітної кількості варіантів пальцевих поєднань. Разом з тим, якщо уважно розглянути різного роду пасажі, фігурації, то можна виявити ряд типових аплікатурних формул. Ці формули частіше всього зустрічаються в гамо і арпеджіо-подібних рухах. І якщо акордеоніст впорядкував для себе розлашування пальців у гамах і арпеджіо, то йому буде не важко застосувати подібну аплікатуру в музичному творі. Але, звісно, на всі випадки життя заготовки заготовувати неможливо, тому необхідно знати основні аплікатурні принципи.

Під час підбору аплікатури ми керуємось, перш за все, принципами художньої необхідності і зручності.

Серед аплікатурних прийомів акордеоніста можна виокремити такі:

- підклатання, перекладання пальців, ковзання, підміну пальців,

- використання усіх пальців в пасажі (двох, трьох).

Аплікатурна грамота має бути закладена саме в ДМШ. На жаль, інколи виконавці навіть в коледжах і консерваторіях можуть грати безграмотною, незручною аплікатурою.

Найкращою аплікатурою є та, яка допомагає реалізувати виконавцю його художні наміри. Звичайно, кожний виконавець підбирає собі сам аплікатуру, тому, що аплікатура, яка зручна для одного акордеоніста може виявитись непридатною для іншого (тому, що фізіологічні особливості різні, будова кисті, пальці).

В сучасних кнопкових акордеонах є додаткові четвертий і п'ятий ряди. Це додаткові ряди і так їх і потрібно сприймати. Не варто перевчати всі гами на 5 рядів, як дехто робить. В основі правої клавіатури кнопкового акордеона історично сформувалось 3 ряди. Це так само природно, як два ряди клавіш у рояля, чотири струни у скрипки. Те, що у кнопкового акордеона є додаткові четвертий і п'ятий ряди може спростити деякі аплікатурні ускладнення. Але в гамах вже сформувалися принципи на трьох рядах і шукати засоби їх спрощення на четвертому і п'ятому немає необхідності. Адже гама – це напівфабрикат, тренаж для пальців.

На Заході зустрічаються вже й 6-рядні кнопкові акордеони, але вони зручні тільки в концертмейстерській практиці, для зручності транспонування.

Важливим у теоретичному осмисленні акордеонного мистецтва на сьогодні є розгляд аплікатурного питання в аспекті його еволюції. До того ж, у фахових колах й досі не стихає полеміка стосовно прогресивності тих чи інших аплікатурних принципів, особливо між прихильниками традиційної та позиційної системами. Також слід зазначити,

що в сучасній акордеонній методиці спостерігається плутанина та відсутність чіткої класифікації щодо термінологічно-понятійного визначення деяких понять аплікатурної дисципліни.

Наприклад, давно усталений термін п'ятипальцева аплікатура (кнопковий акордеон) для різних виконавських шкіл та окремих виконавців означає зовсім різний, подекуди протилежний сенс. Тобто для одних – це використання всіх п'яти пальців на грифі, для інших – принцип позиційності (оскільки без залучення великого пальця до гри цей принцип може бути реалізований досить умовно). Тож наразі залишається незакритим питання – яка аплікатурна система: виявляється більш прогресивною, зручною та логічною?

Серед основних методичних робіт, в яких порушується питання аплікатури, визначимо такі: «Методика викладання гри на баяні» І. Алексєєва, «Принципи використання п'ятипальцевої аплікатури на баяні» М. Різоля, дисертація «Сучасні принципи баянної аплікатури» Ю. Ястребова та інші.

Деякі педагоги-акордеоністи (кнопковий акордеон) та виконавці не наважуються або не вважають за потрібне кардинально змінити свою думку щодо доцільності переходу на принципово новий рівень аплікатурної культури, а саме – до позиційності в умовах багаторядової клавіатури, позбавляючи себе та своїх учнів більш успішного розкриття творчих можливостей та вдосконалення ігрового апарату. Особливо гостро стикаються з цією проблемою педагоги. І, поза всяким сумнівом, не лише в ДМШ і музичних коледжах, а й у вищих навчальних закладах.

Приблизно з 60-х років проблема пошуку раціональної аплікатури, і саме питання планомірного навчання гри на

кнопковому акордеоні п'ятьма пальцями, починає широко обговорюватися в педагогічному середовищі.

Як закономірність цього явища, з'являються науково-методичні роботи щодо вдосконалення існуючої апікатурної думки. Постійний розвиток акордеонного мистецтва призводить до перегляду виконавських засобів традиційної школи, яка передбачає використання в грі тільки чотирьох пальців правої руки, що вже у 60-ті роки стає недостатнім (багато оригінальних творів для акордеона не включались у репертуар акордеоністів завдяки наявності складної фактури) та виклик усе більшого використання великого пальця.

Одним з перших у методиці викладання гри на кнопковому акордеоні (баяні) ХХ століття апікатурне питання досить ґрунтовно розглянув І. Алексєєв. Автор порушує проблему залучення великого пальця (в умовах трьохрядної клавіатури) як рівноправного учасника ігрового процесу. Але вже на цьому етапі в роботах музикантів спостерігаються принципові суперечності щодо розташування кисті. І. Алексєєв зазначає, що положення великого пальця над клавіатурою викликає переміщення ваги передпліччя на всі інші пальці, що додатково стискає моторику.

Автор також зазначає, що «роботі великого пальця потрібно надавати таку ж увагу, як й іншим, не забуваючи про його специфічні характеристики: обмежені можливості натискання та відпускання клавіш поруч із природною властивістю переміщення по клавіатурі».

1977 року виходить монографія М. Різоля «Принципи п'ятипальцевої апікатури на баяні», в якій автор розглядає становлення баянної техніки крізь призму апікатури. М. Різоля указує, що поява нової літератури для баяна

безумовно стала поштовхом до необхідності використання під час гри великого пальця, тобто появи п'ятипальцевої постановки. Разом з тим автор не виключає чотирьопальцеву постановку кисті, а навпаки підкреслює, що ці обидві системи слід комбінувати та взаємодоповнювати. М. Різоль аналізує три основні позиції розташування кисті (і великого пальця) на клавіатурі й робить висновки, що чотирьопальцевою аплікатурою доцільно грати одноголосні діатонічні та хроматичні гами, а п'ятипальцевою – більш складні й комбіновані види фактур.

Таким чином, М. Різоль доводить, що п'ятипальцева аплікатура – це чотирьопальцева з більш-менш частим використанням великого пальця. Він розглядає обидві позиції в умовах трьохрядності, де четвертий та п'ятий ряди трактуються як допоміжні. Все це стосується лише кнопкового акордеона.

Отже, М. Різоль розглядає процес становлення п'ятипальцевої системи для кнопкового акордеона як закономірність. Однак, потрібно враховувати той факт, що від природи сила кожного пальця не однакова, тому необхідно домогтися ритмічної та штрихової рівності в атаці кожного пальця. Тобто, з одного боку, позиційна аплікатура надає більшої впевненості та стабільності, а з іншого – спостерігаємо певні розбіжності: у пасажах та фігурація краще використовувати найбільш сильні пальці – другий, третій, четвертий.

Отже, перш за все, доцільною є раціональна аплікатура, суть якої полягає, насамперед, у позиційних принципах аплікатури, що надають виконавцям, які грають на акордеонах усіх систем, великі можливості. Позиційні принципи є універсальним засобом у розвитку дійсно

професійних методів навчання, оскільки вони систематизують досвід усіх попередніх поколінь.

Цілеспрямований системний підхід щодо вибору найбільш раціональної та прогресивної аплікатури суттєво розширює потенціал рішень художньо-технічних завдань музичного твору, а також сприяє формуванню виконавської надійності акордеоніста.



Тема 7. ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ РОБОТИ АКОРДЕОНІСТА НАД МУЗИЧНИМ ТВОРОМ

7.1. Аналіз музичного твору

Аналіз музичних творів (аналіз музичних форм) – це наука про будову музичних творів. У вузькому сенсі музичний аналіз – це поділ музичного твору на складові частини та вивчення цих частин.

У широкому сенсі – це розгляд музичного твору в єдності змісту та форми, у зв'язках з жанром та стилем, в історичному та культурному контекстах.

Як відомо, слово «аналіз» (від грецького «analysis» – розклад, розчленування) означає метод дослідження, що полягає в осмисленому усному або письмовому поділі цілого на складові частини. У більш вузькому специфічному розумінні цього слова аналіз музичного твору – це широке, повне, різностороннє та всеохопне дослідження з великою кількістю деталей і суджень, яке моделює весь освітній процес підготовки музиканта до роботи над музичним твором. Перш ніж розпочати роботу над твором педагог має провести певну підготовчу роботу з учнем. Підготовча робота над музичним твором складається з детального аналізу твору, в тому числі його стилістичних, музично-теоретичних та виконавських особливостей, а також з роботи над нотним текстом та його досконалого вивчення.

Акордеоніст неодмінно має розпочинати свою роботу над музичним твором із його детального та всебічного аналізу. Передача виконавських намірів завжди залежить від впевненості у правоті своїх задумів. А для того, щоб музикант-педагог почував себе впевненим під час роботи з учнем над музичним твором, він також має досконало знати не лише нотний текст твору, а й всі його особливості, у тому числі технічні та виконавські, оскільки часто під час поверхневого ознайомлення з твором не вдається до кінця зрозуміти всі його особливості, характер твору, правильно трактувати ті чи інші особливості форми, тематизму, фактурних особливостей тощо.

Детальний аналіз музичного твору допомагає: краще засвоїти нотний текст твору у всіх найдрібніших деталях та нюансах; виявити стилістичні, технічні та інші особливості

твору; визначити труднощі, з якими може зіткнутися учень під час роботи над цим твором, його вивчення та виконання; скласти детальний виконавський план твору та визначити засоби виразності для його успішної реалізації.

Виконавець-акордеоніст творить свою інтерпретацію музичного твору самостійно, на цьому етапі творчості він не залежить від інших людей. Лише від нього залежить інтенсивність та регулярність опрацювання технічних та звукових труднощів твору, кількість часу, проведена у роботі за музичним інструментом.

Оскільки кінцевою метою роботи над музичним твором є його концертне виконання, коло питань та завдань аналізу має бути орієнтоване саме на створення оригінальної та художньо доцільної інтерпретації даного конкретного твору. І всі напрями аналітичної підготовчої роботи мають дати відповідь на основне запитання: як саме повинен підійти акордеоніст до виконання музичного твору, щоб максимально переконливо реалізувати авторський задум.

План аналізу викладачем та учнем-акордеоністом музичного твору може бути приблизно таким:

1. Історико-стилістичний аналіз музичного твору:

- історичні та культурологічні особливості епохи, в яку жив і творив композитор;
- стиль, до якого відноситься творча спадщина композитора;
- особливості музичної мови та фактури викладу, притаманні творчому стилю конкретного композитора;
- програмність, художньо-образний зміст музичного твору.

2. Музично-теоретичний аналіз музичного твору:

- особливості музичної форми твору;
- гармонічний та ладо-тональний аналіз;

- особливості побудови мелодії;
- особливості метро-ритму;
- особливості фактури викладу музичного матеріалу.

3. *Виконавський аналіз музичного твору:*

- визначення рівня складності твору відносно до музичних здібностей учня;
- визначення основних технічних, звукових, динамічних, штрихових, аплікатурних та інших завдань та методів роботи над ними;
- визначення основних етапів роботи над музичним твором;
- визначення необхідних засобів музичної виразності;
- формулювання емоційних та художньо-образних завдань, що стоять перед учнем під час виконання музичного твору.

Історико-стилістичний аналіз музичного твору полягає в детальному вивченні творчості автора, а також у ознайомленні з історичними та культурологічними особливостями епохи, в яку було створено твір.

Цей напрям аналітичної роботи педагога та учня є надзвичайно важливим, насамперед, для загального художнього зростання музиканта, для розширення його кругозору. Адже виконавець повинен мати чітку уяву про життя та творчість композитора, про особливості його естетичних поглядів та переконань, про суспільно-історичні умови, в яких створювався конкретний музичний твір, про те, яке відображення ці історичні умови знайшли у канві твору.

Дуже важливо прослідкувати та виявити типові ознаки творчого стилю композитора, особливості його музичної мови, фактури викладу музичного матеріалу. Також варто визначити роль та місце музичного твору в творчій спадщині композитора.

Педагог повинен вміти дати точну характеристику основних художніх образів твору, визначити його тему, сюжетну лінію.

Розпочинаючи **музично-теоретичний** аналіз музичного твору, педагог має, насамперед, проаналізувати особливості музичної форми твору.

Найбільш часто використовують такі музичні форми:

- період
- проста двочастинна форма
- проста тричастинна форма
- складна двочастинна форма
- складна тричастинна форма
- старосонатна (староконцертна) форма
- сонатна форма (сонатне allegro)
- форма інструментального концерту
- варіаційна форма
- рондо
- форма фуги

Визначаючи форму твору, педагог водночас має визначити і наявність цезур між музичними фразами, знайти місце розташування кульмінації твору, співставити музично-тематичний матеріал у різних розділах форми.

Ладо-тональні та гармонічні особливості твору значною мірою залежать від загального емоційного настрою та характеру музичного твору, від тих художніх образів, що їх втілює композитор у своєму творі. Педагог має допомогти (учневі-початківцю) не лише визначити основну тональність твору, а й проаналізувати детально весь тональний план твору, всі відхилення, модуляції тощо.

Аналізуючи особливості побудови мелодії, педагог має врахувати як зовнішні ознаки (інтервальну будову, загальний напрям руху мелодії, співвідношення стрибків та поступеневого руху тощо), так і внутрішні ознаки (відтворення в музиці емоцій, почуттів, загального розвитку музичного образу твору). Мелодія, залежно від характеру твору, може бути ліричною, драматичною, вольовою, елегійною, похмурою – все залежить від образного змісту твору.

Метро-ритмічна організація мелодії є надзвичайно важливою, адже звук не може існувати у просторі поза часом. Ритм у значній мірі залежить від образного змісту твору: ліричним мелодіям властиве м'яке ведення мелодії, в основному рівними тривалостями (восьмими, четвертними), маршовим – характерний чіткий пунктирний ритм тощо.

Під час аналізу музичної фактури педагог має відштовхуватися від особливостей музичної драматургії твору, співвідношення тем, епізодів та частин твору. Фактура також у значній мірі залежить від образного змісту музичного твору. Розрізняють такі види музичної фактури: гомофонно-гармонічна (у тому числі акордова), поліфонічна та змішана

фактура. У свою чергу, гомофонно-гармонічна фактура поділяється на мелодичну, мелодико-гармонічну, гармонічну та акордову фактуру.

Виконавський аналіз музичного твору передбачає визначення рівня складності твору відносно до музичних здібностей учня; визначення основних технічних, звукових, динамічних, штрихових, аплікатурних та інших завдань та методів роботи над ними; визначення основних етапів роботи над музичним твором; визначення необхідних засобів музичної виразності; формулювання емоційних та художньо-образних завдань, що стоять перед учнем під час виконання музичного твору.

Педагог повинен вміти визначати орієнтовну складність музичних творів, реально оцінюючи можливості учня, визначаючи, чи справиться учень з технічними та художніми труднощами твору.

Проаналізувавши технічні, звукові, динамічні, аплікатурні, штрихові та інші завдання, педагог має визначити основні методи роботи над подоланням труднощів з урахуванням вікових та індивідуальних особливостей учня.

Доцільно розподілити основні завдання на чотири етапи роботи над музичним твором: початковий, технічний, художній, концертний.

7.2. Етапи роботи над музичним твором

Процес роботи учня-акордеоніста над музичним твором являє собою поступове заглиблення в суть художніх образів цього твору. Ще перед ознайомленням з п'єсою бажано зібрати відомості про композитора, з'ясувати особливості його творчості, а також історичної епохи, в яку він жив.

На першому етапі вивчення створюються загальні уявлення про характер п'єси, про темпи, динамічні нюанси, намічаються елементи фразування, кульмінації, точки зміни напрямку руху міха.

Під час роботи над музичним твором викладачеві часто доводиться вдаватися до поділу п'єси на окремі «шматки», епізоди. Це допомагає набагато глибше осмислити художній задум композитора. Проте період роботи над окремими частинами, епізодами не має тривати занадто довго. Виявлені технічно складні місця доцільно повчити окремо, заощаджуючи свою увагу, сили і час. Учень має до найменших деталей усвідомлювати своє виконання, аналізувати, що вдалося зробити, а що ні й залежно від цього висувати перед собою подальші конкретні завдання.

Важливо максимально уважно, дбайливо ставитися до нотного тексту композитора. Як стверджують відомі музиканти, від музики, як і взагалі від мистецтва, потрібно вимагати правди, а про правду мова може йти лише тоді, коли, перш за все, виконавець грає ті ноти, котрі написані.

Варто зазначити, що учневі досить корисно працювати над твором в уповільненому темпі (навіть на завершальному етапі), але ця робота має бути не формальною, а емоційно-активною.

Важливим засобом виразного виконання є штрихи й аплікатура, їх вибір залежить від стилю, характеру, темпу твору, а також від індивідуальних особливостей виконавського апарату (рук) того, хто грає на акордеоні.

Щоб запам'ятати п'єсу, учні часто застосовують багаторазове механічне повторення («зазубрювання»). Доцільніше заучувати твір невеликими уривками, частинами, епізодами, розділами, що мають смисловий зміст. Вивчений твір рекомендується періодично програвати по нотах, щоб

освіжити зорове враження, а також запобігти випадковим помилкам.

Під час виконання на естраді головну увагу учня варто спрямувати на творче втілення музичного змісту, на яскраве розкриття художніх образів.

Л. Лабінцева наголошує, що концертний виступ являє собою особливу форму діяльності музиканта-виконавця, що має свої закономірності, які необхідно враховувати не тільки в період підготовки до концерту, а й протягом усього періоду вивчення музичного твору. Відомо, що виконавці та педагоги повинні знати про специфічні особливості мислення і поведінки на сцені, про створення особливої виконавської форми музичного твору саме для публічного виступу. Розуміння цих явищ сприяють успішному досягненню художніх цілей і для професіонального становлення музиканта в цілому. Виступ на концертній естраді музиканта-виконавця – це, з одного боку, яскравий, насичений емоційними перепадами, фізичними, динамічними перевантаженнями момент, з іншого – ця діяльність має контрольований характер, як з боку публіки, так і самого музиканта-виконавця. Музикант-виконавець стикається з незвичайними проблемами: одночасно він має яскраво, зрозуміло передавати свій емоційний внутрішній світ з його підйомами та спадами і в той же час контролювати свою діяльність, не дати емоціям поглинути себе, що може призвести до втрати контакту зі слухачами та якості виступу [21].

Загальновідомо, що, створюючи музичний твір, автор закладає в ньому комплекс певних засобів музичної виразності з метою впливу на емоційний стан слухача. Однак у процесі живого звучання музичного твору цей вплив може бути різним залежно від багатьох чинників.

Найпершим серед них є здатність виконавця правильно відтворювати нотний текст музичного твору, його логіку і структуру. Вона залежить від майстерності музиканта-виконавця, адже він мріє про досягнення вершин у виконавській діяльності. Щоб допомогти музикантові в цьому, необхідно перш за все усвідомити такі основні поняття, як «майстер» та «майстерність». Це допоможе визначити структуру музичної майстерності та фактори, що впливають на її формування.

Цілком погоджуємося з М. Давидовим, який поняття виконавської майстерності визначає як вільне володіння інструментом і собою, що забезпечує інтонаційно-сміслову, інтерпретовану, одухотворену, емоційно яскраву, артистичну, співтворче втілення музичного твору в реальному звучанні; вона поєднує весь комплекс слухомоторних і психологічних якостей, конкретних навичок та вмінь, прийомів і форм музично-ігрових рухів, постійно модифікуючих у процесі інтерпретації музичного твору [10].

Для тих, хто готується до виступу, є ще одна порада – не варто намагатися повністю заспокоїтися. Тривогу як досить сильну емоцію варто спробувати трансформувати у передчуття приємної, хоча й хвилюючої події – концерту.

Тут доречно пригадати відомий вислів угорського композитора, виконавця Ф. Ліста, який був впевнений, що техніка народжується з духу. Важливо налаштувати себе на приємне хвилювання, проаналізувати стан готовності та вивчення програми. Варто нагадати собі, що нотний матеріал є якісно опрацьованим. Доцільно внутрішньо пригадати «опорні місця» твору.

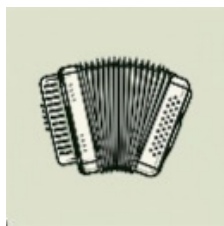
Перед концертом дуже корисно зробити репетицію, але грати не від початку до кінця твору, а лише «опорні місця», таким чином можна побудувати своєрідний обміркований

план, що дасть змогу рухатися від одного пункту до іншого, не втрачаючи єдину лінію і не відволікаючись на сторонні думки. Це додасть гнучкості, зосередженості саме на тому, що важливе в цей момент. Варто створити відчуття того, що виконавець бажає зіграти саме так, як відчуває цей мистецькій твір.

В окремих випадках від психологічного стану залежать і фізичні прояви, а саме холодні руки, тремтіння рук чи колін. Якщо є такі прояви, варто з'ясувати: чи досить часу на відпочинок, чи повноцінний сон, чи достатньо переключення на інші види діяльності? Адже втома впливає на кожну з форм хвилювання. Учень у разі повноцінних занять самопідготовки має не допускати як фізичної, так і емоційної перевтоми. Згадаймо чудовий вираз, що на слуху у багатьох виконавців: «Справжній музикант відпочиває не від музики, а для музики».

Варто пам'ятати, що музикант презентує себе не лише грою, а й зовнішнім виглядом, поведінкою, своєю особистістю. Інколи не кожен музикант усвідомлює, що від того, як він виходить на сцену, як він сідає на стілець, як бере в руки інструмент, як подивиться на людей, які прийшли його послухати і побачити, залежить як буде сприйнято та оцінено його виступ. Можна все це виконати елегантно, а можна недбало і навіть неестетично.

Далі від загальних настанов перейдемо до більш конкретних моментів, зв'язаних з роботою над художніми творами.



Штрихи, їх запис і виконання

У своєму репертуарі акордеоністи використовують як оригінальні композиції, так і найрізноманітніші перекладення (фортепіанних, скрипкових, оркестрових, органних п'єс тощо).

Розпочинаючи вивчення того чи іншого твору, необхідно зробити загальний аналіз: розібратися в будові, звернути увагу на різні особливості викладу, мелодію, гармонію, штрихи тощо.



Штрих – це спосіб видобування звука, заснований на певному характері руху міха і стикання пальців з клавішами. Штрихи впливають на забарвлення звучання і визначаються змістом музичного твору. Із загальнопоширених штрихів, що використовуються у виконавській практиці більшості інструментів, можна назвати легато, нон легато і стакато.

Легато – прийом зв'язної гри, за якого звуки плавно переходять один в один, тобто попередній звук припиняється точнісінько в мить виникнення наступного. Легато не допускає «наповзання» звука на звук. У нотному тексті позначається лігою або словом *legato*.

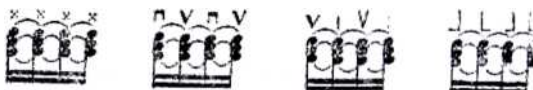
Нон легато – прийом незв'язної гри. Кожна нота витримується точно за тривалістю, але не зв'язується з

наступною. У нотному тексті цей штрих або не позначається, або вказується словом *non legato*.

Стакато – прийом гри, за якого звуки видобуваються уривисто. Стакато буває пальцеве, кистьове й міхове. Вибір того чи іншого виду визначається характером твору, фактурою, темпом, а також виконавськими можливостями і художнім смаком акордеоніста. Позначається крапками над чи під нотами або словом *staccato*.

У методичній літературі для акордеона згадуються також штрихи *деташе*, *маркато*, *портаменто*, що запозичені в інших інструментів. Розглянемо кожний з них залежно від звуковидобування на акордеоні.

Штрих *деташе*, що означає «окремий», «роздільний», запозичений у смичкових інструментів. В. Стеценко у «Методиці навчання гри на скрипці» відзначає, що смисловий відтінок назви штриха належить не до характеру звучання, а до характеру виконання, який полягає в тому, що кожним окремим рухом смичка видобувається тільки один окремий звук. Характерною особливістю цього штриха є рівність звука на всьому протязі смичка. На акордеоні цей штрих за технікою виконання нагадує скрипкове *деташе*, проте за звуковидобуванням це абсолютно новий, оригінальний прийом відтворення низки окремих нот або акордів на стискання і розтягування міха. В нотній літературі вказується слово «міхом».



Різновид цього штриха – *рикошет*. Він буває тріольний і квартольний. Перша доля кожного звука виконується на розтягування, друга – на стискання міха. Завдяки повороту кисті міх ударяється у верхню частину корпусу, а потім (третя

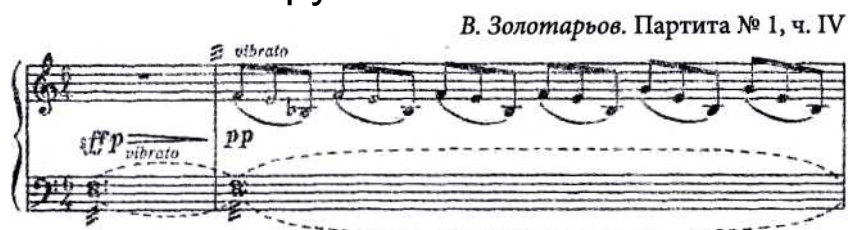
доля) – у нижню. Четверта виконується на розтягування.

У методичній літературі для акордеона штрих *портаменто* позначається рисою під або над нотою, а у фортепіанних творах – точками під або над нотами з лігою. Ноти мелодії витримуються тільки трохи більше половини їхньої тривалості, приблизно біля двох третин її, через те між звуками утворюється невелика пауза. Композитори, які пишуть твори для акордеона, зберігають фортепіанне позначення штриха.

Термін *маркато*, що означає «виразний», «відзначений», помилково ввійшов у літературу як назва штриха. Він вказує лише на чітке проведення того чи іншого голосу.

Тремоло (буквально – тремтячий) – швидке й багаторазове повторення одного або кількох звуків (акордів). Тремоло буває пальцеве і міхове.

Вібрато – характерний акордеонний прийом виконання звуків шляхом розслабленого, «похитуючого» руху кисті правої або лівої руки.



Глісандо – швидке ковзання пальцями правої руки по клавішах акордеона.

Кластер – співзвуччя, що складається з низки одночасно взятих секунд. Різновид – *кластерне глісандо*.

Дуже часто у виконавській практиці зустрічаються різні акценти під лігою. Вони вказують на ступінь атаки пальця на клавішу.

У деяких методичних посібниках, статтях помилково називається штрихом *тенуто*, але це позначення лише