

means should be used for its sound realization. The ways of the singer's education are shown as the solution of two tasks at the same time: the construction of the executive apparatus - the formation of a professional singing voice, and the teaching of how to use it.

Keywords: *reflex connections, speech-analyzing analyzer, internal representation, musical thinking, singing skills, performing technique.*

УДК 378.011.3 – 051:78]:159.952

Сюй Фейфей

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ УВАГИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ

Стаття присвячена висвітленню питання щодо особливостей формування виконавської уваги майбутнього вчителя музики в процесі фортепіанної підготовки. Автором статті розглянуто проблему виконавської уваги, виявлено її функціональний зв'язок із контролем виконавських дій, висвітлено особливості її формування в контексті вивчення дисциплін інструментально-виконавського циклу.

Ключові слова: *виконавська увага, учитель музики, фортепіанна підготовка.*

У сучасній музично-педагогічній освіті одним із актуальних залишається питання винайдення шляхів покращання фахової підготовки майбутніх учителів музики. Це зумовлено з одного боку зростаючими вимогами суспільства щодо професійних якостей майбутніх фахівців, а з іншого – процесами глобалізації, інформатизації та інтеграції, що посилюють умови конкурентну спроможність на світовому ринку праці. У цьому контексті зростає значущість фортепіанної підготовки студентів, у процесі якої відбувається формування необхідних професійних умінь і навичок, психофізіологічних здібностей та якостей, зокрема, й виконавської уваги, без якої повноцінна музична діяльність є неможливою.

Різні аспекти обраної проблеми стали предметом багатьох педагогічних досліджень у царині професійної підготовки музикантів (Л. Баренбойм, Г. Коган, Б. Кременштейн, Я. Мільштейн, Н. Любомудрова, Г. Нейгауз, Є. Тимакін, С. Савшинський, С. Фейнберг, Г. Ципін, А. Щапов та ін.). Питання виконавської уваги, її ролі, функції і місця в діяльності музиканта-виконавця активно розробляється рядом сучасних науковців у галузі музичної психології (Л. Бочкарьов, М. Жижина, О. Лучініна, О. Винокурова, Т. Комарова). У музичній педагогіці до проблеми виконавської уваги звертались Д. Юник, М. Петренко, Н. Бережна, деякі її аспекти висвітлюють дослідження С. Сливко, С. Міколінської. Однак проблема формування виконавської уваги майбутнього вчителя музики в процесі фортепіанної підготовки, не знайшла достатньо висвітлення у науковій літературі, що підтверджує її своєчасність, актуальність і потребу у подальшому дослідженні.

Мета статті полягає у висвітленні особливостей формування виконавської уваги студентів-піаністів у вищих музично-педагогічних навчальних закладах на різних дисциплінах інструментально-виконавського циклу в процесі опанування.

Фортепіанна підготовка майбутнього вчителя музики у сучасному вищому навчальному закладі педагогічного спрямування забезпечується рядом навчальних дисциплін інструментально-виконавського циклу. Серед них: основний музичний інструмент, концертмейстерський клас, додатковий музичний інструмент та ін. Кожна із них спрямована на набуття виконавцем досвіду відповідно до поставленої мети та специфічних рис самої дисципліни (приміром, виконавський, концертмейстерський, музично-просвітницький досвід, досвід гри в ансамблі). Поряд з цим, на заняттях із зазначених дисциплін вирішуються завдання, що мають спільну мету щодо розвитку музично-творчих, технічних, інтелектуальних, психічних здібностей студента та навичок самостійної роботи над музичним твором. Завдяки такому поєднанню вузьких (притаманних окремій дисципліні) та загальних (притаманних взагалі навчання гри на фортепіано) музично-

виконавських цілей фортепіанна підготовка вчителя музики охоплює різні аспекти його професії, забезпечуючи на гідному рівні реалізацію майбутнього фахівця в ній.

Зрозуміло, що основою фортепіанної підготовки майбутнього вчителя музики є удосконалення його інструментально-виконавської діяльності, яка в науково-методичній літературі визначається як: самостійний вид художньої творчості, цілковито повноцінний та рівноцінний композиторській творчості (М. Коган, Л. Мазель); абстрактний, ідеальний, відносно самостійний суб'єкт, вторинний за сутністю, специфічною ознакою якого є інтерпретація (Є. Гуренко); повноцінний вид художньої творчості, особливості якої зумовлені рівнем сформованості особистісних якостей виконавця, специфікою художньо-творчої діяльності та суспільною значущістю виду мистецтва (Л. Гусейнова); продукт та функції виконавця (діалектична двоякість) (Н. Корихалова). Однак єдиною залишається позиція авторів щодо структури інструментально-виконавської діяльності, яка уявляється триєдиною динамічною системою з наступними складовими: творчість композитора, творчість інтерпретатора-виконавця та «співтворчість» слухача.

Вивчаючи проблему готовності майбутніх учителів музики до інструментально-виконавської діяльності, Л. Гусейнова зазначає, що основою цього складного багатофункціонального процесу, який передбачає сформованість у студента музично-аналітичних, технічних, художньо-інтерпретаційних умінь й оперування музично-теоретичними та виконавськими знаннями, виступає виконавська культура. Вона, на думку дослідниці, є сукупністю професійних якостей та знань, які дозволяють музиканту проявити власну творчість, розкрити виконавську індивідуальність завдяки глибокому осягненню змісту музики, виявленню власного ставлення до неї та технічно досконалому й артистичному втіленню музичного твору в реальному звучанні [1].

Розглядаючи проблему виконавської уваги, особливостей її формування в навчальному процесі, слід більш ретельно висвітлити й особливості тих видів діяльності, які мають місце у фортепіанній підготовці майбутнього вчителя музики, а саме: сольне виконання, самостійна робота над музичним твором, читання з аркушу, акомпанування, транспонування, ансамблева гра тощо. Отже, розглянемо і визначимо особливості формування виконавської уваги під час кожного з даних видів діяльності.

Однією із провідних навчальних дисциплін фортепіанної підготовки майбутнього вчителя музики є курс «Основний музичний інструмент» (фортепіано), який спрямований на розвиток здібностей та формування умінь, необхідних для сольного виконання музичного твору.

Цікавим є той факт, що в літературних джерелах з методики гри на фортепіано майже неможливо знайти окремих розділів, присвячених питанню виконавської уваги. Але кожний з них висвітлює його фрагментарно, мимохіть, втім підкреслюючи величезне значення розвиненості окремих видів уваги для успішного виступу соліста-виконавця. Зокрема, Н. Любомудрова вважає, що без наявності мінімуму виконавської уваги повноцінне виконання є неможливим. Тісно пов'язуючи означену якість із музичною пам'яттю, вона зазначає, що виконавська увага зумовлює особливу зосередженість і вміння охоплювати процес гри на музичному інструменті ніби одним актом волевиявлення. За переконанням видатного педагога, виконавська увага має забезпечувати потрібну в кожному окремому випадку тривалість і не упускати в той же час жодної деталі виконуваного твору [2, 15].

Також Н. Любомудрова підкреслює надзвичайну роль виконавської уваги музиканта на всіх етапах його роботи: починаючи від ознайомлення з музичним твором і закінчуючи його концертним публічним виконанням. Втім, автор особливо виділяє умовно виокремлений другий етап роботи музиканта над музичним твором, де формування виконавської уваги відбувається під час вирішення таких завдань як звучання інструменту, фразування, динамічне й агогічне втілення, педалізація та технічне відпрацювання.

Свою думку стосовно даного питання висловив Є. Тимакін. Він переконаний в тому, що недостатня увага учня до звуку, чіпкості й опори кінчиків пальців негативним чином позначається як на музичній виразності, так і на технічній ясності твору. Педагог пояснює, що причини рухової в'ялості, неточності попадання, незібраності та розпливчатості виконання полягають у недостатній концентрації уваги, уповільнених рефлексів та реакціях [4, 89].

У працях Л. Баренбойма, Г. Когана, Я. Мільштейна, Г. Нейгауза, Г. Ципіна, А. Щапова та інших педагогів - музикантів містяться методичні рекомендації, в яких доводиться величезне значення роботі над уважному текстом музичного твору, зосередженості під час відпрацювання технічно складних його ділянок, концентрації та контролю під час виконання на сцені тощо.

Більш ретельно проблема виконавської уваги досліджена музичними психологами. Зокрема, в працях В. Петрушина проаналізовано увагу виконавця в зв'язку із індивідуально-типологічними особливостями особистості (інтроверсія та екстраверсія), подано порівняльну характеристику переваг музиканта з розвиненою увагою перед таким, що здатний нею керувати. Дослідник описує розповсюджену помилку, пов'язану із недостатньою зосередженістю в роботі музикантів-початківців, – сторонні думки, що призводять до зайвих або неточних рухів і неохайної гри. Серед причин, що її викликають, вчений називає відсутність стійкої уваги та швидкості її перемикання з одного образу на інший; труднощі у розподілі уваги; перевагу власних емоційних переживань над реальним звуковим втіленням образу музичного твору [3,122-124].

Як свідчить практика, основні недоліки у виконанні студентів виникають здебільше від невірних, раціонально невинуватих прийомів і методів роботи над музичним твором під час самостійного відпрацювання. У такому випадку стає зрозумілим, що якість самостійних занять прямо пропорційна стану зосередженості студента під час неї, а не кількості годин, проведених за інструментом. Як зазначає В. Петрушин: «Якісна робота – це завжди зосереджена увага, що включає в себе і її стійкість, і гарне переключення» [3, 124]. Дану закономірність підкреслювали в своїх працях усі видатні педагоги та виконавці. Приміром, Г. Ципін констатував, що слухання власної гри вимагає безперервної напруги уваги, яка дається учням нелегко. В іншому ж випадку, при втомі увага учня розсіюється, що робить неможливим якісне виконання домашнього завдання. Висловлюючи думку про увагу як концентровану свідомість, Г. Коган вважав її надважливим елементом у роботі над технічною майстерністю музиканта-виконавця.

Поряд із цим, у багатьох дослідженнях виконавській увазі відводиться важлива роль не лише в якісній самостійній роботі, а й здебільшого в процесі концертного виконання музичного твору та пов'язаному із ним хвилюванням, стресовою ситуацією (Ю. Цагареллі, Ю. Бочкар'єв, В. Петрушин, М. Жижина, О. Лучініна, О. Винокурова та ін.). Зокрема, називаючи даний феномен сценічною увагою, Ю. Цагареллі трактує його як зосередженість музиканта-виконавця під час втілення інтерпретації на тих або інших об'єктах, пов'язаних із процесом виконання [5, 98]. Єдиної думки вказані автори дотримуються щодо подолання надмірного хвилювання під час концертного виступу, пропонуючи максимально концентрувати увагу музиканта на образі виконуваного ним твору, тим самим відволікаючись від інших подразників.

Доволі часто поряд з терміном «виконавська увага» використовують терміни «слухова увага» або «слуховий контроль». Ми поділяємо думку В. Петрушина, що слід розрізняти увагу та контроль, оскільки увага передбачає існування образу самої дії, на основі якого відбувається управління нею. А контроль, як розгорнута дія, сам вимагає довільної уваги. Однак, за визначенням психолога, контроль стає увагою в тому випадку, коли досягає рівня ідеальної скороченої й автоматизованої дії, в якій увага вже виступає як автоматизована дія контролю [3, 118]. Ю. Цагареллі, характеризуючи увагу виконавця як робочий стан свідомості, наголошує, що вона забезпечує ясність сприйняття, швидкість і чіткість мислення та контроль за діями. Таким чином підкреслюючи, що контроль за виконавськими діями виступає функціональним проявом виконавської уваги.

Відмітимо, що вищезазначені особливості й функціональні прояви уваги притаманні, звичайно ж, і роботі над музичним твором у концертмейстерському класі. Втім, слід висвітлити й специфічні риси. Зокрема, особливість уваги під час акомпанування полягає в тому, що вона одночасно розподілена та сконцентрована на зоровому та слуховому контролі якості відтворення своєї партії і партії партнера.

Дуже чітко розкриває специфіку акомпанування та його відмінність від сольної виконавської діяльності піаніста Є. Шендерович. Перша з них полягає у тому, що рамки охоплює музичного тексту в акомпаніатора набагато ширше, ніж в піаніста, який виконує сольні твори, оскільки він має бачити одночасно три строчки партитури (включаючи партію соліста). У такому разі під час акомпанування підвищується концентрація уваги на нотному тексті, збільшується її об'єм та лабільність.

Друга відмінність яскраво простежується на стадії розбору й вивчення твору. На стадії вивчення напам'ять піаніст-соліст все більше відривається від нотного тексту та концентрує свою увагу на клавіатурі, суто піаністичних рухах і реальному звучанні, поступово доводячи даний процес до автоматизму. Натомість концертмейстер постійно грає «помацки», максимально зосереджуючись на трьох строчках нотного стану. Стосовно автоматизму виконавських дій концертмейстера Є. Шендерович зазначає, що він потрібен йому для того, «... аби звільнити себе від турбот технічного плану та переключити свою увагу на художні й ансамблеві задачі» [6, 42]

Слід зазначити, що особливість уваги концертмейстера яскраво простежується під час гри в камерному ансамблі, де піаністу доводиться проявляти свої уміння відчувати партнера, втілюючи разом із ним музично-виконавську концепцію твору. Тому розподіл і контролююча дія уваги розповсюджується не лише на такі об'єкти як ритміко-часова узгодженість партнерів ансамблю та трьохстрочна партитура, а й на поетичний текст, вокальне фразування й особливості дихання партнера (для вокально-інструментального ансамблю) та урахування звучання інструменту партнера в різних регістрах, особливості артикуляції (для інструментального ансамблю) тощо.

Основою успішного здійснення концертмейстерської діяльності є здатність до швидкого безперервного читання нотного тексту, а отже й безперервної роботи уваги концертмейстера. Вирішення означеної концертмейстерської задачі вимагає тривалої концентрації уваги, яка налаштовує процес мислення на випередження піаністичних рухів, тим самим забезпечуючи цілісність ігрового процесу. Цей процес стає більш складним і напруженим, якщо перед піаністом стоїть завдання здійснити транспонування на певний інтервал. У результаті чого до вищезазначеної роботи додається ще швидке переключення уваги з основної тональності в задану із збереженням фактурних і гармонічних особливостей музичного супроводу. Звісно, спочатку даний вид діяльності відбувається дуже повільно внаслідок перевантаження уваги концертмейстера (побачити нотну фігурацію, перенести її в іншу тональність, знайти на клавіатурі) та пасивності слуху. Але згодом зорове сприйняття починає асоціюватися із звуковисотним та з положенням рук на клавіатурі, тобто вкладається в одну дію, в результаті якої процес транспонування відбувається значно швидше.

Узагальнюючи все вищевикладене, слід зазначити, що обсяг даної статті не дозволяє повною мірою висвітлити поставлену проблему. Втім в ній розкрита роль виконавської уваги, доведена її значущість на всіх етапах роботи піаніста над музичним твором, виявлено її функціональні зв'язки із контролем виконавських дій та особливості її формування в процесі фортепіанної підготовки.

Література

1. Гусейнова Л. В. Готовність до інструментально-виконавської діяльності: структурний аналіз [Електронний ресурс] / Л. В. Гусейнова – Режим доступу до ресурсу: http://www.gnpu.edu.ua/files/VIDANNIY/Visnik_18/V18_60_63.pdf.
2. Любомудрова Н. А. Методика обучения игре на фортепиано: учеб. пособие / Н. А. Любомудрова. – М., 1982. – 143 с.
3. Петрушин В. И. Музыкальная психология: Учебное пособие для вузов / В. И. Петрушин. – М.: Академический проект; Трикста, 2008. – 400 с. – (Изд-е 2-е).
4. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста: Методическое пособие / Тимакин Е. М. – М.: Советский композитор, 1989. – 144 с. – (Изд-е 2-е).
5. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: Учебн. пособие / Ю. А. Цагарелли. – С-Пб.: Композитор, 2008. – 212 с.

6. Шенденрович Е. М. В Концертмейстерском классе: Размышления педагога / Е. М. Шендерович. – М. : Музыка, 1996. – 206 с.

Reference

1. Gusejnova L. V. Gotovnist' do instrumental'no-vy'konavs'koyi diyal'nosti: strukturny`j analiz [Elektronny`j resurs] / L. V. Gusejnova – Rezhy`m dostupu do resursu: http://www.gnpu.edu.ua/files/VIDANNIY/Visnik_18/V18_60_63.pdf.
2. Ljubomudrova N. A. Metodika obuchenija igre na fortepiano: ucheb. posobie / N. A. Ljubomudrova. – M., 1982. – 143 s.
3. Petrushin V. I. Muzykal'naja psihologija: Uchebnoe posobie dlja vuzov / V. I. Petrushin. – M.: Akademicheskij proekt; Triksta, 2008. – 400 s. – (Izd-e 2-e).
4. Timakin E. M. Vospitanie pianista: Metodicheskoe posobie / Timakin E. M. – M.: Sovetskij kompozitor, 1989. – 144 s. – (Izd-e 2-e).
5. Cagarelli Ju. A. Psihologija muzykal'no-ispolnitel'skoj dejatel'nosti: Uchebn. posobie / Ju. A. Cagarelli. – S-Pb.: Kompozitor, 2008. – 212 s.
6. Shendenrovich E. M. V Koncertmeisterskom klasse: Razmyshlenija pedagoga / E. M. Shenderovich. – M. : Muzyka, 1996. – 206 s.

Статья посвящена рассмотрению вопроса об особенностях формирования исполнительского внимания будущего учителя музыки в процессе фортепианной подготовки. Автором статьи рассмотрена проблема исполнительского внимания, выявлена его функциональная связь с контролем исполнительных действий, освещены особенности ее формирования в контексте изучения различных дисциплин инструментально-исполнительского цикла.

Ключевые слова: исполнительское внимание, учитель музыки, фортепианная подготовка.

The article is devoted to the viewing of the question concerning the characteristics of the forming of performing attention of a future music teacher on different branches of instrumental-performing cycle in higher musical-pedagogical schools. The author of the article views the problem of the performing attention, discovers its functional connection to the control of performing actions. As the characteristics of its forming in the educational process in the context of kinds of the activity that take place in the piano preparation of the future music teacher are covered. To be exact: solo performance, private work on musical pieces, reading from the paper, accompanying, transposition, assembly playing etc. As the result of the conducted analysis of the science-pedagogical literature on the chosen problem, the author concludes that the performing attention of the future music teacher plays an extraordinary role on all the stages of his work: beginning from the acquaintance with the musical piece, in the process of its learning and working off (while solving such tasks as the sound of the instrument, phrasing, dynamical introduction, technical working off) and ending with its concert public performance.

Keywords: a performing attention, a future music teacher, a piano preparation.

УДК 378.011.3-051:784

Хуан Чанхао

ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ТА УМОВИ ВОКАЛЬНОГО НАВЧАННЯ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ НА ОСОБИСТІСНО-ОРІЄНТОВАНИХ ЗАСАДАХ

У статті розглянуто принципи організації вокального навчання студентів на засадах особистісно-орієнтованого підходу, як-от зв'язок теоретичних знань з практикою; взаємодія чуттєво-наочних засобів; розвиток активності і творчої самостійності; педагогічний супровід розвитку у студентів вокальних умінь і навичок; організація концертно-сценічної діяльності на основі ціннісних орієнтацій на просвітницьку діяльність