УДК 378.016:786.2.071.2

МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКА ПІДГОТОВКА СТУДЕНТІВ У КЛАСІ ОСНОВНОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТУ (ФОРТЕПІАНО)

Ярина ВИШПІНСЬКА (Чернівці, Україна)

У статті досліджуються питання музично-виконавської підготовки студентів у класі основного музичного інструменту (фортепіано). Важливим критерієм визначення їх готовності до сценічних виступів є якість, стійкість та спрямованість заходів щодо формування самооцінки студентів, виховання у них готовності до активної виконавської діяльності через включення психологічних механізмів саморегуляторної поведінки та досягнення виконавської свободи гри.

Ключові слова: *музично-виконавська діяльність, заняття з основного музичного інструменту, саморегуляція поведінки студента, сценічний виступ.*

В статье исследуются вопросы музыкально-исполнительской подготовки студентов в классе основного музыкального инструмента (фортепиано). Важным показателем готовности студентов к сценичным выступлениям есть качество, стойкость и направленность средств необходимых для формирования у них самооценки, воспитания готовности к активной исполнительской деятельности с учетом использования психологических механизмом саморегуляторного поведения и достижения исполнительской свободы.

Ключевые слова: *музыкально-исполнительская деятельность, занятие с основного музыкального инструмента, саморегуляция поведения студента, сценическое выступление.*

The aim of the paper is to investigate the phenomenon of the formation of a student's self-conscious behavior in a process of musical practice and performance in a class of the main musical instrument (piano).

In order to solve the tasks stick to the following algorithm. It should help to resolve work and psychological problems for a successful student's performance in a class of the main musical instrument (piano). Teachers should pay attention to the following elements: work on phrasing, sound, pedal, dynamics, strokes and ornament; psychological setting of a student for performance on the stage; placing outdoor concerts featuring students involving the discussion of each performance and its analysis; different genres and thematic construction concerts using the principle of contrast; using the technology of «active listening» in the class of the main musical instrument (piano) by Yavorskyi; getting pleasure from the performance and giving it to the audience, etc. An implementation of these requirements will become the basics for a successful work with students as well as adjust its regulatory processes in a class of the main musical instrument (piano).

***Keywords**: music and performing activities, lessons based on the main musical instrument, a self-regulation of a student's behavior, a stage performance.*

Постановка проблеми. Реалії розвитку мистецької освіти, її орієнтування на гуманізацію сфер фахової підготовки майбутнього вчителя музики, здійснення особистісно-орієнтованого підходу в розвитку творчої особистості студента та формування його інструментально-виконавської підготовки, є важливою складовою в реалізації завдань сучасної музичної освіти і педагогіки. Для створення окреслених передумов у навчальному процесі вищої музично-педагогічної освіти необхідно спиратися на комплексний мистецький напрям у ступеневій музично-виконавській підготовці майбутнього вчителя музики.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема професійної підготовки вчителів музики займає належне місце в дослідженнях науковців. Нею займалися: Е.Абдуллін, Л.Арчажнікова, Б.Брилін, Г.Падалка, О.Ростовський, О.Рудницька, В.Черкасов та інші. Суттєве місце серед напрямів підготовки майбутніх учителів музики зайняла інструментально-виконавська практика, аспекти якої знайшли відображення у наукових працях І.Гринчук, В.Крицького, Є.Куришева, В.Муцмахера, Л.Гусейнової, М.Давидова, С.Єгорової, Н.Згурської, Г.Когана, М.Метнера, І.Мостової, В.Мішедченко, Є.Йоркіна, Л.Садової, С.Савшинського, Є.Скрипкіної, Н.Перельмана, Г.Ципіна Т.Юник та інших. Урахування специфіки музично-виконавської діяльності вчителя музики як напруженої, багатоаспектної, складно організованої в змістовному, часовому та структурно-функціональному аспектах процесі виносить на перший план проблематику створення механізмів гармонійного поєднання технічного і художнього втілення ідеї музичного твору, що ґрунтується на вмілому корегуванні власної саморегуляторної поведінки в емоційно-образному вирішенні певної мистецької задачі.

У наукових працях саморегуляція розглядається як *визначальна характеристика суб'єкту* (К.Альбуханова-Славська, І.Бех, О.Брушлінський, В.Калін, О.Киричук, О.Конопкін, Г.Костюк, В.Котирло, С.Максименко, В.Моросанова, В.Татенко та ін.); *феномен,* що є тісно пов'язаним із самосвідомістю особистості (О.Аронова, М.Боришевський та ін.); *має певну організацію* (П.Анохін, М.Бернштейн, Б.Зейгарник, І.Чеснокова та ін.), *складну структуру* (О.Конопкін, В.Моросанова); може виступати як *окрема діяльність психорегуляції* (Л.Дика, В.Смоленцев та інші). Сучасні психолого-педагогічні дослідження висвітлюють умови формування здатності особистості до саморегулювання у різних видах діяльності (Т.Борова, М.Гриньова, Л.Деркач, В.Ляудіс, О.Осницький, В.Співак, О.Бєлоус, І.Галян, О.Дмитричева, І.Зязюн, Г.Маштакова, О.Пєхота, Г.Сагач, В.Сохранов, Н.Тарасевич та ін.), в тому числі музично-

виконавській (Л.Бочкарьов, Л.Котова, Ю.Лисюк, В.Петрушин, Г.Саїк, О.Хлєбникова, Ю.Цагареллі, Г.Ципін).

Однак за межами досліджень науковців залишилися питання специфіки здійснення усвідомленої саморегуляції музикантом в процесі інструментальної (фортепіанної) музично-виконавської діяльності, а також шляхів її розвитку в процесі фахової підготовки майбутніх учителів музики.

Таким чином, **метою статті** є дослідження феномену формування усвідомленої саморегуляції в поведінці студента у процесі музично-виконавської практики в класі основного музичного інструменту (фортепіано).

Виклад основного матеріалу. Першочерговим кроком у розв'язанні даного завдання виступає технічна підготовка студента-інструменталіста, його рухова та мозкова координація та узгодженість здійснення усіх процесів спрямованих на виконання поставлених виконавсько-технічних завдань. Крім повсякденного опрацювання гам та етюдів, які формують технічну вправність додаються й складні епізоди з творів основної програми. Важлива не тільки темпова свобода, чіткість артикуляції, а й продуманість акцентів та динаміки. На допомогу техніці необхідно залучати «дух». «Одухотворені» пальці здатні творити чудеса [7, с. 6]. Студенту необхідно навчитися швидко перебудовувати свої дії, концентруватися на змінах, які диктує текст, мати психологічну здатність не розгубитися у технічному епізоді. Автоматизація рухів – є головним шляхом до швидкості. Природні процеси вимагають активної допомоги, додаткового сприяння з боку граючого, необхідно продумати всі рухи, розподілити їх в економному режимі [4, с. 218–219]. Швидкі пасажі, радить Н.Перельман, потрібно «говорити». Коли ти зрозумієш і полюбиш зміст пасажу чи швидкої фактури, стає якось не по собі пробігати повз них. Поспішність – є наслідком, необхідно знайти її причину [7, с. 6–7]. Чим складнішим є епізод, – тим спокійнішим, незворушним повинен бути загальний стан організму виконавця [5, с. 19]. Тут діє правило: чим більше усвідомлених вправлянь – тим кращим є результат, необхідно досягти злагодженого механізму рухів та його підпорядкування волі виконавця. Рука під час роботи повинна відчувати фізичне задоволення і зручність, так само як слух повинен відчувати естетичну насолоду [5, с. 21].

Паралельно з технічним удосконаленням гри йде робота й над звуковим оформленням музичного твору, адже кожний художній стиль диктує своє піаністичне *туше.* Але не зважаючи на жанрові та стилістичні корективи, цінним є глибоке, наспівне звучання інструменту, вміння музиканта провести тему, надати їй вокального і тембрального забарвлення, загалом відчути форму твору та його ідею. Однією з ключових проблем музичного виконання, якій необхідно приділяти велику увагу, є виразне інтонування мелодії. Необхідно навчити юного музиканта

відчувати емоційний зміст і внутрішнє життя мелодії, її структуру, зрозуміти логіку її членування, правильно сприймати цілісність мелодичної фрази та її рух до головної кульмінації. «Досконале виконання співучої фрази залежить від глибокого розуміння музики, а разом з цим – від правильного розрізнення сильних та слабких частин такту, від свідомого та майстерного володіння агогікою і від розуміння фрази» [9, с. 77]. Тут уже включаються інтелектуальні здібності студента, його музично-жанрова обізнаність, прагнення досягнути еталонного звучання у виконанні твору. Педагоги радять грати з відтінками. Вправлятися у слуховому зануренню в клавішу. Шукати найтонші нюанси для передачі змісту [5, с. 30]. Сходинками до цього є робота над фразуванням, звуком, педаллю, динамікою, штрихами та орнаментовкою, а найбільше вміння музиканта працювати з текстом, бачити та звуково-прочитувати усі позначки внесені композитором і редактором: темпи, штрихи (portamento, tenuno, staccato, legato, markato, акценти); прикраси – морденти, групетто і трелі; аплікатура, динаміка, напрям мелодії та характер акомпанементу, переклички та поєднання голосів тощо.

Тільки після вдумливого опрацювання тексту музичного твору, досягнення єдності у поєднанні художнього і технічного можна вести мову про створення драматургії виконуваного музичного полотна, що асоціюється з колористичним забарвленням картини, узгодженням планів, поєднанням знакових та другорядних елементів, охопленням усієї форми та донесенням до слухача головного змісту. Через ці засоби досягається виконавська цілісність у грі, створюється звукова картина, яку виконавець і слухач «проживає»у часі, сповнюється почуттів, емоцій і думок. Зокрема М.Метнер радить виконавцям дотримуватися наступного алгоритму *збирання* музичного тексту в єдину художню картину: 1) теми і мелодії, 2) гармонії, 3) ритм і темп. У першому випадку маємо мистецтво виокремлення мелодії та протиставлення несуттєвого, динаміка і туше, *staccato* і *legato*; у другому випадку – роль консонансів і дисонансів, модуляцій і т.п.; в третьому – паузи, довгі ноти і т.п. Необхідне повітря! Спокій і рух [5, с. 20–21].

Для повноти реалізації виконавського задуму студенту необхідно навчитися психологічно налаштовуватися на сценічний виступ, приборкати своє хвилювання, невпевненість, страх сцени, м’язові затиски тощо. Доречними є дихальні вправи на стабілізацію загального емоційного стану студента, задовго до концерту можна спробувати програти твір у посиленому темповому режимі з дотриманням виражальних функцій інструменту, (але не зловживати цим методом і користуватися ним тільки за згоди студента), проведення в класі тренінгів і вправ з метою осягнення саморегуляції поведінки студента, використання ігор-драматизацій. Видатні виконавці радять: «Напередодні концерту не втомлювати себе грубою гімнастикою і тренуванням! Не доводити руку і слух до втоми!

Вправляти тільки зручність, легкість і гнучкість рук, і найголовніше – красоту звука!» [5, с. 33]. «Важливо дати свободу думці та фантазії у поєднанні зі свободою жесту» [5, с. 34]. Виконавець повинен оволодіти мистецтвом перевтілення, тоді на зміну монотонному монологу виникне живий діалог [7, с. 17]. Необхідно вірити в себе, у своє виконання [4, с. 312]. Ось тут і включається механізм контролю. Цікавими є судження з цього приводу Г.Когана: «На естраді *час* відчувається зовсім інакше ніж у житті. В паузах, особливо поки ти ще не оволодів ним, він несеться дуже швидко, буквально виривається з рук. Виконавець несподівано «вилітає з сідла» і в переляку «біжить за часом», судомно намагаючись ухопити його. Ці миттєвості є вкрай важливими. Необхідно за будь-яку ціну «упіймати» час, «заспокоїти» його, уповільнити, ритмізувати його біг – інакше ти справді пропав: розгубиш все, що «зібрав» у собі до виступу» [4, с. 325]. Щоб уникнути цього, Г. Коган радить виконавцям згадувати порядок опусів будь-якого композитора, зокрема він послуговувався творчістю С.Рахманінова. Пізніше він замінив цей психологічний «пристрій» іншим: став виходити на естраду в пенсне, потім, уже сидячи за роялем, неспішно діставав з кишені фрака футляр, знімав пенсне, акуратно вкладав його у футляр, а футляр – в кишеню. Цих небагатьох розрахованих рухів було досить для того, щоб оволодіти собою і часом [4, с. 326]. Таким чином відбувалося налаштування на гру, у виконавця ритмізувався порядок дій, який відігравав роль стимулу до приведення організму, волі та розуму у стан рівноваги.

Для подолання занадто сильного естрадного хвилювання певну користь можуть принести й спеціальні прийоми аутотренінгу (самонавіювання), що має значний психологічний зміст для зміцнення саморегуляторної поведінки студента у процесі підготовки до сценічного виступу. Звісно, щоб стати досить ефективною, технологія аутотренінгу повинна бути попередньо апробована виконавцем і підкріплена особистим досвідом. Потрібно вивчати себе, знати особливості своєї нервово-психологічної будови, мати уявлення про реакції свого організму на різні ситуації, на ті або інші прийоми самовпливу. Рекомендації до застосування аутотренінгу знаходимо у навчально-методичному посібнику Л.Гончаренко, де авторкою пропонується наступний алгоритм дій: сісти у зручне крісло, розслабитися, заплющити очі й подумки сказати:

«Я спокійний, упевнений у собі.
Я максимально зібраний, уважний.
Я бездоганно володію музичним матеріалом.
Виконую вільно, вдумливо, емоційно.
Моя пам’ять працює блискуче.
Мені цікаво зіграти твір публічно і показати свою роботу.
Відчуваю легкий спортивний азарт.
Я досягну мети обов’язково і зіграю всі твори найкращим чином».

(Повторити тричі) [3, с. 17].

Також в класі ОМІ можна вдаватися до проведення зі студентами психологічних тренінгів, які налаштовують на впевненість, вміння коригувати і впливати на свій емоційний стан, підпорядковувати свій дух виконавській меті. Рекомендуємо використовувати вербальні аналогії, уявляти сцену, як площадку для здійснення власної мрії, перейматися не тим, що тебе слухає зал, або комісія, а вживатися у роль виконавця, як актор, який апелює до слухачів не через слово, а через звук, його фарбу, втілювати у грі політ і дихання мелодії, розмовляти за допомогою тембру, гармонії, ритму, агогіки, настрою. Необхідно зловити момент справжнього задоволення від спілкування зі слухачем за допомогою музики. Це відчуття приходить не одразу, але воно є безцінним, коли ти відчуваєш «живу» тишу залу, який слідкує за розгортанням історії, яку ти розповідаєш за допомогою роялю. Відчуття насолоди від власної гри, стає ключем до володіння собою, а значить – і всією аудиторією.

Головне, що повинен зрозуміти молодий виконавець: сценічний виступ – це не тільки випробування нервової системи на міцність, але і радість від спілкування з публікою; творчий захват і професійне зростання. Чим більше перебуваєш на сцені – тим більше з'являється впевненості, бо сцена – кращі ліки від хвилювання [6, с. 198].

Достатньо продуктивним методом є організація відкритих концертів за участю студентів класу, які трактуються не як змагання, (хоча й воно присутнє), а як майданчик для формування усвідомленої саморегуляції у поведінці студента, приведення його емоційного стану в стадію готовності до здійснення продуктивної музично-виконавської діяльності. Після концерту відбуваються обговорення кожного виступу, студенти можуть висловлювати свої думки та оцінки. Важливими є їхні реакції і судження про власну гру та гру друзів, бажання підбадьорити, підтримати одне одного, а іноді навіть покритикувати. Таким чином формується професійність, педагогічне чуття, слуховий контроль, репертуарний багаж, спостережливість, навички контролю за постановкою руки, роботи над текстом. Також можна будувати відкриті концерти за різножанровим принципом, або ж притримуватися тематичної побудови, особливо, якщо виконуються цикли музично-тематичних добірок, що супроводжуються літературною частиною. Загалом концертний виступ завершує роботу студента над музичним твором, підсумовує вкладені ним зусилля, а от для педагога робота на цьому не завершується. Сценічне виконання студентів дає педагогу приводи для роздумів, самоперевірки методів роботи над музичним твором і втіленням його художнього задуму, для аналізу шляхів розвитку кожного вихованця [10, с. 41].

Крім того, можна запровадити *уроки активного слухання*, що також сприяє розвитку адекватності дій, оцінці методів роботи викладача, напрацювання досвіду педагогічної практики. Студент, без активного

втручання залишається у ролі спостерігача за діями педагога, вивчає його стиль роботи, прийоми вирішення різних виконавських задач, переймає вміння спілкуватися з учнем, знаходити причину невдачі та шляхи її подолання. Цей метод в мистецтві має важливе значення, оскільки твориться емоційний вплив педагога на студента [10, с. 22]. Він передає йому своє ставлення до музики, до твору, розширює його музичний кругозір, зміцнює його кращі задатки, долає та виправляє недоліки, що відбувається у колі активного спілкування [10, с. 24]. Цей метод набув поширення у 20-ті роки ХХ століття завдяки ініціативі Б.Яворського і використовувався для розвитку музично-слухових уявлень, музичного мислення та навичок свідомого виконання [1, с. 22–23].

Дані практичні рекомендації зі стимулювання розвитку усвідомленої саморегуляції у музично-виконавській діяльності можуть доповнюватися живою педагогічною практикою студентів у загальноосвітній школі, де потреба у володінні інструментом, виконавською технікою, вмінням керувати своїми почуттями і діями стає ще більш необхідною. Практичні навички необхідно підтримувати й теоретичними знаннями, які удосконалюються у рамках вивчення магістрами кафедри музики ЧНУ спецкурсу «Музична педагогіка та виконавська діяльність», що дає змогу аналізувати різні виконавські стилі провідних виконавців-інструменталістів минулого і сьогодення.

Висновки: музично-виконавська діяльність поєднує не тільки технічну вправність, володіння інструментом, вмінням працювати зі звуком, його тембральним забарвленням, але й передбачає побудову комплексного характеру в системі індивіда, що торкається насамперед психологічної готовності музиканта до її здійснення, приведення її до рівня майстерності. Тільки глибока особистість виконавця може творити прекрасну музику. Проблема її становлення здійснюється на всіх етапах розвитку музиканта: від початкового рівня, навчання у вузі та у післядипломній професійно-педагогічній підготовці вчителів мистецьких дисциплін. Це завдання не може стояти осторонь педагогів-музикантів, оскільки воно відображає зміст і динаміку формування музичної освіти в професійних закладах України.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Безбородова Л.А. Методика преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях: учеб. пособие / Л.А.Безбородова, Ю.Б.Алиев. – М.: Академия, 2002. – 416 с.
2. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением: методический очерк / Изд. 3-е, дополненное. / Л. Гинзбург. – М.: Музыка, 1968. – 112 с.
3. Гончаренко Л.П. Самостійна робота студента-піаніста (Основний музичний інструмент /фортепіано/): Навчально-методичний посібник. / Л.П.Гончаренко. – Кіровоград: ПП «Центр оперативної поліграфії «Авангард», 2011. – 84 с.
4. Коган Г. У врат майстерства: психологические предпосылки успешности пианистической работы.; Работа пианиста. / Г.М.Коган. – М.: Музыка, 1969. – 342 с.

5. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записних книжек. / Н.К.Метнер – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 96 с.
6. Методика викладання музичного інструмента: Навчально-методичний посібник для студентів мистецьких та музично-педагогічних факультетів. / Укл.: Бродський Г.Л., Свещинська Н.В. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. – 224 с.
7. Перельман Н.В классе рояля. Короткие рассуждения / Издание 2-е / Н.Е.Перельман. – Ленинград: Музыка, 1975. – 64 с.
8. Савшинский С. Пианист и его работа. / С.И.Савшинский. – Ленинград: Советский композитор, 1961. – 272 с.
9. Садова Л.І. Фортепіанна школа Вілема Курца. – Дрогобич: Посвіт, 2009. – 272 с.; з іл.
10. Фейгин М. Индивидуальность ученика и искусство педагога. / М.Е.Фейгин. – Москва: Музыка, 1968. – 80 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Вишпінська Ярина Манолiївна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музики Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

Коло наукових інтересів: інструментально-виконавська підготовка майбутніх учителів музики.

УДК 37.091.3: 78

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ САМОПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО МУЗИКАНТА-ПЕДАГОГА

Лариса ГОНЧАРЕНКО (Кіровоград, Україна)

У статті розглядаються педагогічні підходи, які сприяють глибшому розумінню музичних творів, що в поєднанні з проблемним навчанням і рефлексійною діяльністю створюють основу для вдосконалення процесів самопідготовки майбутнього музиканта-педагога.

Ключові слова: *самопідготовка, майбутній музикант-педагог, інструментально-виконавська підготовка, розуміння музичного твору, рефлексійна діяльність.*

В статье рассматриваются педагогические подходы, которые способствуют более глубокому пониманию музыкальных произведений, что в сочетании с проблемным обучением и рефлексивною деятельностью создают основу для совершенствования процессов самоподготовки будущего музыканта-педагога.

Ключевые слова: *самоподготовка, будущий музыкант-педагог, инструментально-исполнительская подготовка, понимание музыкального произведения, рефлексивная деятельность.*

Self-training of future teacher is considered as an special independent activity in the context of instrumental-performing preparation, which productivity is caused by expediently directed activity of the teacher and the initiative active relation of the student. The profound understanding and