

УДК 378.147:78

## ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ДОСВІДУ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОГО НАВЧАННЯ

Шугуан

***Анотація.** Стаття присвячена проблемі формування досвіду виконавської діяльності педагога-музиканта. В ній розкрито специфіку виконавської діяльності, особливості розвитку виконавських умінь і навичок, необхідність набуття значної кількості психолого-педагогічних і мистецьких знань.*

***Ключові слова:** досвід виконавської діяльності, уміння, навички, знання.*

***Аннотация.** Статья посвящена проблеме формирования исполнительского опыта будущего педагога-музыканта. В ней раскрываются специфика исполнительской деятельности, особенности развития исполнительских умений и навыков, обосновывается необходимость значительного количества психолого-педагогических и искусствоведческих знаний.*

***Ключевые слова:** опыт исполнительской деятельности, умения, навыки, знания.*

***Annotation.** The article is devoted the problem of forming of experience of performance activity of teacher-musician. The specific of performance activity, feature of development of performance abilities and skills is exposed in it, necessity of acquisition of far psikhologo-pedagogical and artistic knowledges.*

***Keywords:** experience of performance activity, ability, skill, knowledge*

**Постановка проблеми.** Сучасна музична педагогіка приділяє значну увагу виконавській діяльності майбутніх вчителів музики, яка, будучи важливою складовою професійної підготовки, забезпечується розвитком необхідних виконавських умінь і навичок для використання музичного інструменту в усіх напрямках навчально-виховного процесу школи. Перед музично-педагогічними навчальними закладами різних країн світу, зокрема і Китаю, постає завдання сформувати у студентів поглиблені та усвідомлені знання в галузі інструментального виконавства, а також оволодіти відповідними навичками шляхом осмислення і узагальнення надбань, які були накопичені кращими музикантами-виконавцями минулого та нинішніх часів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить, що значна частина науковців (Е.Абдулін, Л.Арчажнікова, Д.Кабалевський, О.Рудницька, Г.Падалка, Г.Ципін, О.Щолокова та ін.) розглядають музично-виконавську діяльність як фундамент, основу успішної музично-педагогічної діяльності, яка дозволяє найвищою мірою розкрити особистість вчителя і суттєво вплинути на формування музичних уподобань та духовного світу учнів. Для цього педагог-музикант повинен не просто добре володіти інструментом, а й набути значного виконавського досвіду для успішного проведення музичних занять та музично-просвітницької роботи в школі. Д.Кабалевський не раз підкреслював роль живого звучання музичного інструменту в процесі проведення уроків музики і стверджував, що ніякий аудіозапис не може порівнятись з живим виконанням музичного твору на уроці [1].

**Метою даної статті** є спроба обґрунтувати особливості формування досвіду виконавської діяльності в процесі фортеп'янного підготовки.

Загальновідомо, що виконавська діяльність майбутнього педагога-музиканта передбачає його

різнобічну освіченість, наявність виконавської культури, знайомство із суміжними царинами мистецтва, професійну компетентність, багатство емоційного світу, оскільки без розвинутої здатності сприймати та співпереживати музику він не зможе впливати на сферу почуттів учнів. Сутність музично-виконавської діяльності полягає у художньому пізнанні змістової наповненості музичного твору, формуванні художньо-виконавської концепції та її творчій об'єктивації в музичному виконанні. Необхідність виховувати музикою за допомогою виконавського мистецтва потребує вільного володіння музичним інструментом, а також підвищення уваги на досягнення збалансованості між доцільними виконавськими прийомами музичної виразності й високопрофесійним рівнем технічного апарату для відображення глибини образно-художнього світу твору, що виконується. Це вимагає знань ustalених норм виконавського мистецтва, зіставлення варіантів власного виконання із загально визначеними еталонами.

У контексті означеної проблеми, на наш погляд, доречно розглянути феномен «музичне виконавство», проаналізувати різноманітні підходи до його визначення. Ретроспективний аналіз науково-методичної літератури (Ф.Бузоні, Г.Гінзбург, Й.Гофман, Г.Коган, Н.Корихалова, Б.Кременштейн, К.Мартінсен, Г.Нейгауз, Л.Оборін, А.Рубінштейн, С.Савшинський, Г.Ципін та ін.) показав, що музичне виконавство своєрідно відбиває характерні тенденції еволюції музичної культури кожної конкретної епохи, фокусує в собі специфічні риси становлення певного композиторського та виконавського стилю. У своєму розвитку воно залежало від духовно-естетичного досвіду, рівня музичного інструментарію, технічних досягнень виконавців і пов'язувалося зі стильовими змінами в музиці, з художньо-світоглядними процесами суспільної свідомості, новими етапами розвитку музичної культури.

На думку М.Кагана, виконавство є повноцінним видом художньої творчості, поряд з діяльністю композитора, але воно має виразні відмінності, зумовлені сформованістю особистісних якостей музиканта як виконавця, специфічними особливостями сфери художньо-творчої діяльності, суспільною значущістю, цінністю цього виду мистецтва [2, с.348].

Розглядаючи музичне виконавство як особливий вид художньої творчості, дослідники відмічають, що композитор, створюючи музичний твір, як правило, фіксує його у нотному записі. Неозвучений твір у звукообразній формі існує лише в уяві композитора. Можна сказати, що суспільна природа музичного мистецтва вимагає доповнення композиторської творчості виконавською. Разом з тим, художнє виконання – не просто відтворення, репродукування записаного тексту. Б.Асаф'єв називав виконавство «провідником композиторства у середовище слухачів». Виконавство, говорив він, – це «мистецтво інтонування». Непроінтований твір існує лише у свідомості композитора [3, с.90].

Цю думку підтримує Г.Коган і наголошує: «Завдання виконавця – не виконання знаків, а відтворення переживань, що народили в душі композитора ті звуки, слабкою згадкою про які слугують названі знаки». Аби відродити до життя музичний твір у всій повноті, а не тільки його «скелет», виконавець повинен вміти читати не тільки ноти, а й, як говорять музиканти, «між нотами», тобто уточнювати й відтворювати у своєму виконанні те, чого в них не вистачає [2, с.32].

Слід також зазначити, що діапазон можливостей, закладених у музичному творі, не обмежується тими варіантами прочитання нотного запису, які надавав йому композитор. Історія музичного мистецтва переконує, що правомірними стають і такі виконавські тлумачення, які виходять за межі авторського розуміння і побажань. Адже, «з'явившись на світ, твір починає жити своїм життям, розвивається і залишається у віках». Тобто, сутність дійсно художнього виконання полягає в тому, що твір, який існує десятки років і навіть століть, кожна епоха прочитує по-різному.

Підсумовуючи вищесказане, можна погодитись з поглядами більшості науковців, які вважають музичне виконавство самостійною галуззю музичної творчості, в якій відбувається звукообразна матеріалізація музичних творів, відтворення і передача слухачам їх ідейно-художнього змісту. Вона забезпечує реальне буття музики в усіх її видах, стилістичних і жанрових виявленнях і характеристиках.

Враховуючи, що діяльність виконавця спрямована, насамперед, на галузь художнього життя, орієнтована на сферу музичного мистецтва і вже через нього проростає у всі інші прошарки суспільної свідомості, можна говорити про важливу роль музичного інтересу в активізації та успішності виконавської діяльності. Цим пояснюється складність структури музичного інтересу. З одного боку, обов'язковою умовою його дії є рівень свідомості, тобто усвідомлення об'єктивної значимості тих виконавських завдань, які студент розв'язує у своїй навчальній діяльності. З іншого – рівень емоційності (як захопленість музикою і як відгук на музику), що зумовлює поглиблене вивчення музичного змісту та яскравість виконання. Ці два прошарки інтересу митця (теоретично-аналітичний і емоційно-образний) діють одночасно у протилежних напрямках.

Поглиблене теоретичне дослідження художніх явищ призводить виконавця до розуміння особливої емоційної напруги, психологічного тону, властивого композиторам та їхнім творам. Його емоційно – образний рівень сприймання дозволяє співвіднести об'єктивні компоненти твору з очікуваним кінцевим результатом, тобто тим впливом, який він має на слухача. Така можливість згодом реалізується у процесі вибору певних засобів, що дозволяє виконавцю досягти запланованого художнього ефекта. Отже, розгорнутий процес засвоєння музичного твору, котрий реалізується у двох напрямках – від мислення до емоції і навпаки, складає сутність музичного інтересу виконавця, що лежить в основі формування досвіду виконавської діяльності педагога-музиканта.

До основних складових досвіду виконавської діяльності науковців (О.Апраксина, Б.Асаф'єв, Д.Кабалевський та ін.) традиційно включають «музичну грамотність». В узькому розумінні – це «вміння читати і записувати музичні думки», але нам імпонує визначення Д.Кабалевського, який вкладає в нього більш об'ємний зміст. На переконання вченого «музична грамотність – це, по суті, музична культура... це здатність сприймати музику як живе, образне мистецтво, породжене життям і з життям пов'язане; це особливе «чуття музики», що змушує сприймати її емоційно, відрізняючи хороше від поганого; це здатність на слух визначати характер музики, відчувати внутрішній зв'язок між характером музики і характером її виконання, це здатність на слух визначати автора незнайомої музики та ін.» [1, с.37]. Дане визначення доцільно доповнити визначеннями музикантів-інструменталістів (Г.Когана, Г.Нейгауза, Фейгіна, Я.Флієра та ін.), які в поняття «музична грамотність» включають також знання особливостей основних жанрів, визначених типів фактури, формоутворювальних елементів, тобто конкретні знання музики. Сучасні дослідники мистецької галузі, як українські (О.Андрейко, Н.Згурська, П.Косенко, В.Критський, Н.Мозгальова, Л.Паньків, О.Полотайко та ін.), так і китайські (Ван бін, Лін Чженьган, Лю Цінган) вважають, що музична грамотність педагога-музиканта в галузі інструментально-виконавської підготовки повинна ґрунтуватись на цілому комплексі знань з теорії, історії, естетики музичного виконавства, які необхідні педагогу-музиканту для високого рівня виконавської компетентності. Крім того, для успішного здійснення виконавської діяльності необхідні знання в галузі фортепіанного виконавства, а також знання, обумовлені особливостями професійно-педагогічної діяльності – знання специфіки виконавської діяльності в умовах загальноосвітньої школи, знання шкільного і дитячого репертуару, що використовується на музичних заняттях.

Формування досвіду виконавської діяльності майбутнього педагога-музиканта вимагає не тільки набуття необхідних знань, але й розвитку виконавських здібностей та умінь, які забезпечують успішність його професійної діяльності. Дослідження Г.Костюка, Б.Теплова, А.Щапова свідчать, що до першочергових виконавських здібностей необхідно відносити емоційний відгук на музику, (адже перш ніж почати виконання твору, музикант повинен внутрішньо його почути, пережити, створити яскраві поетичні образи, які він реалізує через виконавську техніку); добре розвинутий музичний слух (забезпечує формування звукових уявлень на основі мисленого прочитання незнайомого музичного тексту, а також створення виконавського задуму і здатність передбачати розгортання музики в процесі самої гри); чуття ритму (є одним з виражальних засобів музики, тому завжди характеризує емоційний зміст); музичну пам'ять (є одним із компонентів виконавського успіху, відповідає за збереження великої кількості осмислених, емоційно забарвлених звукових уявлень, що дає можливість вільної передачі художнього змісту твору). Вчені наголошують, що розвиток цих здібностей повинен відбуватись у процесі творчої діяльності по вивченню всіх галузей музикознавства, а також довготривалої піаністичної роботи над культурою і технікою виконання [4; 5; 6].

Розгорнутий комплекс виконавських умінь, необхідних для успішної професійної діяльності майбутнього вчителя музики, розроблено Л.Гусейновою. Враховуючи, що виконавська діяльність педагога-музиканта є багатофункціональною, дослідниця виокремлює наступні групи умінь: музично-аналітичні уміння або осмислення логіки драматургічного розвитку чи побудови твору, уміння синтезувати цілісний образ музичного твору з окремих деталей; уміння художньо-виконавської інтерпретації, тобто можливість довільно оперувати виконавським образом, охоплюючи його цілісно, розгорнуто, з усіма стильовими, тембровими й динамічними подробицями, сприйняти його авторську архітектоніку; уміння музичного сприймання або заглиблення виконавця у художній зміст твору на основі власних асоціативних зв'язків. уявлень, відчуттів, абстрактного мислення, психологічних особливостей; уміння оперувати набутими музично-теоретичними та фаховими знаннями, втілити свої наміри, керувати емоційним тонуванням виконання; технічні уміння, тобто відповідність теоретичної моделі інтерпретаційного задуму її акустичному відтворенню, використання колористичних можливостей музичного інструменту. Крім перерахованих умінь, майбутньому вчителю при виконанні музики в класі необхідно враховувати психолого-педагогічні особливості своєї діяльності. Важливо не просто програти твір, а знайти контакт з учнями, тонко відчувати їхню емоційну реакцію на музику,

вміти спілкуватися з класом, враховувати індивідуальні вікові особливості. На наш погляд, запропонована Л.Гусейновою структура враховує особливості виконавської діяльності педагога-музиканта і найбільш повно відображає комплекс виконавських умінь, необхідних майбутньому вчителю для професійного успіху [7, с. 98-99].

Формування досвіду виконавської діяльності вимагає знань стильових особливостей виконавства. Варто наголосити, що останнім часом у музикознавчій літературі глибоко аналізується дана проблема в контексті музичної творчості. Така тенденція простежується у працях відомого російського музикознавця М.Михайлова. У роботі «Стиль в музиці» автор розглядає стиль як систему «інваріантних музично-логічних норм», яка «передбачає наявність особливої установки на сприймання музики у виконавця і слухача, свідомо спрямованої на одну із сторін багатогранного явища музичного мистецтва і творчості» [8, с. 240]. На думку вченого, у галузі виконавського мистецтва поняття «установка» може застосовуватись у двох планах. У широкому сенсі установка визначає саму можливість виконавської діяльності, адже якщо не існує актуальної потреби інтерпретації, то вона не відбудеться, а виконавство залишиться (навіть при зовнішній стабільності й технічній свободі) мертвонародженням і формальним. Таке розуміння установки спрямовує її дію на «зовнішнє», тобто на слухача.

Більш вузьке трактування цього поняття зв'язане з внутрішнім планом свідомості виконавця і спрямоване на його внутрішній світ. В цьому сенсі згадане вище настроювання виконавця на організацію і розв'язання творчих завдань (як процес підготовки твору до виконання і його публічної інтерпретації) орієнтує дію установки від об'єкта на суб'єкт [8, с.18-19].

Саме тому, на думку вченого, так важливо визначити те, що у мистецтві виконавця є найголовнішим, індивідуальним. Це вимагає визначення стильової установчої орієнтації виконавця, які спрямовані на інтерпретацію музичних творів: установка на відповідність інтерпретації епосі, в якій було написано твір; установка на відтворення авторської концепції; установка на самовираження; установка на актуалізацію. Для формування досвіду виконавської діяльності найбільш важливою є установка на актуалізацію виконавської концепції. Виконавець цього типу усвідомлює необхідність органічного впровадження створеної їм образної системи і оригінальної концепції у свідомість слухачів. У даному випадку органічність розуміється як необхідність створення такої необхідної для сьогодення концепції, яка б відразу могла сприйматися слухачем. До такої орієнтації можна також віднести термін «актуалізація», оскільки останнім часом питання щодо функціонування художньої класичної спадщини в сучасному суспільстві вирішуються з використанням саме цього поняття. В цьому процесі діяльність виконавців стала розглядатися як засіб забезпечення функціонування культурно-історичних цінностей у сприйманні пересічної публіки сучасної епохи.

Безумовно, запропонована типологізація виконавських стилів досить умовна, але вона дозволяє більш гнучко підійти до визначення специфіки виконавських методів різних митців. Аналізуючи їх основні закономірності, майбутні вчителі музики у своїй виконавській діяльності можуть свідомо відібрати у процесі інтерпретації музичних творів ті з них, які найбільше відповідають їх особистісним уподобанням. Нами встановлено, що внаслідок такої роботи у студентів підвищується рівень творчої самостійності і виконавської активності, розширюється музичний тезаурус, розвивається художнє мислення і, відповідно, формується досвід музично-виконавської діяльності.

### **Література**

1. Кабалеvский Д.Б. Композитор и музыка для детей: Прекрасное побуждает доброе / Д. Б. Кабалеvский. - М. : Сов. композитор, 1976. - 59с.
2. Каган М.С. Философская теория ценности / М. С. Каган. - СПб., Петрополис, 1997. - 205с.
3. Асафьев Б.В. О музыкальном просвещении и образовании (текст): избранные статьи / Б. В. Асафьев.-2-е изд. - Л. : Музыка, 1973. - 143 с.
4. Костюк О.Г. Сприймання музики і художня культура слухача. / О. Г. Костюк - К. : Наукова думка, 1965. - 117с.
5. Теплов Б.М. Избранные труды в 2-х томах / Б. М. Теплов.- М. : Педагогика, 1985.-Т1.-С.223-305 с.
6. Щапов А.П. Некоторые вопросы фортепианной техники: методическое пособие для педагогов музыкальных вузов / А.П.Щапов.- М.: Музыка, 1968. – 128 с.
7. Гусейнова Л.В. Формування готовності майбутніх учителів музики до інструментально-виконавської діяльності: дис. ...канд. пед. наук: 13.00.02. / Л.В.Гусейнова. - К., 2005.- 205 с.
8. Михайлов М. Стиль в музыке / М.М.Михайлов. М.: Музыка, 1978. - 284 с.