

УДК 378.637

Наталія Андрійчук

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ВДОСКОНАЛЕННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА

Стаття присвячена розкриттю процесу формування виконавських умінь та навичок майбутнього педагога-музиканта; уточненню основних понять, таких як: «виконавська діяльність», «концертний виступ», «виконавська практика», «виконавський аналіз». Акцент у публікації поставлений на визначенні методів формування виконавської майстерності як структурного компонента професійної діяльності майбутнього педагога-музиканта.

Ключові слова: виконавська діяльність, виконавський аналіз, концертний виступ, активна виконавська практика, музичний твір.

Збереження духовності української нації потребує підготовки нової генерації вчителів, педагогів-музикантів ХХІ століття, спроможних залучити молодь до глибокого пізнання і художнього спілкування з музичним мистецтвом.

Рівень професійної кваліфікації музиканта-педагога особливо яскраво виявляється на етапі виконавської діяльності, коли синтез педагогічного і виконавського компонентів діяльності вчителя дозволяє досягти художнього впливу музичного мистецтва на особистість.

Сучасні наукові концепції з проблем взаємодії педагогічної і виконавської майстерності висвітлені у працях В. Белікової, М. Давидова, О. Маркової, В. Москаленка та ін. Психологічне підґрунтя творчої індивідуальності інструменталіста як показник його виконавської майстерності розглянуто Л. Бочкарьовим, О. Віцинським, Г. Тарасовим та ін.

На жаль, ці дослідження не знайшли належного застосування у широкому загалі підготовки майбутніх педагогів-музикантів. Ми помічаємо, що майбутні педагоги відчують неабиякі труднощі у виконавській діяльності. Тому метою даної публікації є визначення методів формування виконавської майстерності як структурного компонента професійної діяльності майбутнього педагога-музиканта.

Успішність формування будь-якого музичного процесу, зокрема підготовки педагога-музиканта до виконавської діяльності залежить передусім від його методичного забезпечення. Педагог-музикант повинен володіти варіативною методикою і обирати найдоцільніші методи для вирішення конкретних завдань. Зазначимо, що у виконавській практиці широко використовується комплекс методів: порівняння, співставлення,

асоціацій, аналізу, синтезу та диференціації окремих елементів, альтернативного пошуку конструктивно-технологічних рішень.

Одним із важливих методів підготовки педагога-музиканта до виконавської діяльності є використання *елементів музичної критики*. Пізнаючи специфіку сучасних форм виконання та виробляючи відповідні методи та засоби оцінки звучання класичних та сучасних музичних творів, музична критика, з одного боку, проникає у творчу лабораторію композитора, відслідковує шляхи народження музичного твору та його художніх результатів, а з другого – проникає у безперервно змінювані виконавські стилі та засоби музичної виразності. Поряд з цим завжди залишається актуальною і проблема персонального сприйняття музики кожним критиком.

Музична критика у процесі виховання та підготовки формування творчого обриса майбутнього педагога-музиканта мусить вирішувати педагогічні завдання властивими їй методами та засобами. В рамках методу музичної критики використовується педагогічно-виконавський аналіз. В його основі лежать словесні методи викладання.

Словесні методи – найбільш традиційний засіб навчання. У процесі підготовки педагога-музиканта до виконавської діяльності словесні методи (розповідь, бесіда, робота з додатковою літературою як інформаційно-пошуковий метод) характеризуються особливим змістовим навантаженням і проблемністю викладу, оскільки покликані поновити і розширити уявлення майбутнього педагога-музиканта щодо змістових і технологічних складових музично-виконавського процесу.

Однією з проблем музичної педагогіки і зокрема підготовки педагога-музиканта до виконавської діяльності є *ситуація*, коли відтворення нотного тексту і супутніх редакторських поміток без опори на внутрішнє передчуття, внутрішньо-слухове уявлення, а лише завдяки виробленим руховим навичкам, коли відбувається розрив між технічною оснащеністю виконавця і рівнем його образного мислення. Серед причин такого розриву можуть бути як абсолютизація аналітичного етапу, чистого теоретизування без опори на емоційно-слухове уявлення, так і відсутність етапу усвідомлення своїх первинних емоційних реакцій-уявлень і їх переведення у сферу рухів поза моментом інтелектуального, асоціативно-понятійного уточнення і закріплення. Синтез чуттєвого і раціонального є необхідною умовою формування адекватного виконавського художньо-звукового образу.

Виконавський аналіз як педагогічний метод ґрунтується на пробудженні внутрішнього чуття музичних особливостей і закономірностей, а його закріплення у стійке новоутворення. Процес виконавського аналізу проходить на безпосередньому звуковому матеріалі і має характер своєрідного підтвердження та раціонального обґрунтування інтуїтивного

емоційного чуття. Виконавський аналіз також передбачає пошук шляхів реального озвучення музичної думки. Такий пошук відбувається на основі засвоєння основних технічних принципів природного, художньо-творчого виконання.

Один з методів підготовки педагога-музиканта до виконавської діяльності – це використання *психологічно-виконавського тренінгу*, сутність якого полягає у розкритті психологічних механізмів процесу виконавського звукоутворення, у спробах практичного досягнення максимальної концентрації слухової уваги на процесі звуко-акустичного розгортання музичного матеріалу із наближенням техніки виконання до природної, гранично економної та раціональної, а виконавської технології – до стану психологічного комфорту у «спостереженні» та управлінні реальним звучанням.

Важливим методом підготовки до виконавської діяльності *виступає метод активізації виконавської практики*, суттю якого є методичне забезпечення активної виконавської діяльності.

Важливою формою підготовки майбутнього педагога-музиканта до виконавської діяльності є *активна виконавська практика*, яка здійснюється безпосередньо в процесі навчання майбутнього педагога-музиканта і має такі традиційні форми як заліково-екзаменаційна й концертна. Інтенсифікації виконавської практики сприяє використання різноманітних форм її виконавської діяльності, а саме: *академконцерти, навчально-тематичні концерти, сольні концерти, конкурси на краще виконання творів певного автора, музики одного стилю, жанру*.

Позитивним чинником підготовки до виконавської діяльності майбутнього педагога-музиканта є використання метода *ескізного вивчення твору*. Оволодіння музичним матеріалом не доводиться у цьому випадку до високого ступення довершеності, концертно-виконавської завершеності, робота припиняється дещо раніше.

Останньою, заключною межею цієї роботи є етап, на якому музикант осягає в цілому образно-поетичний задум твору, одержує художньо-вірогідне, неперекручене уявлення про нього, і як виконавець може переконливо (хоча без технічної досконалості) втілити цей задум на інструменті. Прибічниками ескізного засвоєння навчального репертуару здавна виступали такі видатні музиканти-виконавці та педагоги, як: Ф. Ліст, Г. Нейгауз, П. Пабст.

Концертний виступ є однією з основних закономірностей музично-виконавської діяльності і передбачає максимальність всіх сутнісних сил виконавця, використання музично-теоретичних знань, практичних умінь та навичок, що складають виконавську майстерність майбутнього педагога-музиканта. Тому розглянемо також методи підготовки до концертного виступу.

Одним із показників готовності твору до концертного виступу є *імпровізаційна свобода гри*. Це означає, перш за все, що виконавець може сміливо віддаватися течії своєї фантазії, не побоюючись порушити логіку музичного розвитку. Це також означає, що ігровий апарат миттєво і точно виконує всі задуми. І нарешті, що уява не потребує таких вимог, які в даний момент технічно не можуть бути виконаними. Виконання може вважатися художньо зрілим лише при наявності емоційно-логічної безперервності, коли ніде не втрачається «низка подій», немає не цікавих місць, увага ніде не відволікається.

Також для музиканта важливо тренувати стійкість до тих психічних перешкод, які характерні для виконавської діяльності. Деякі музиканти стверджують, що перед виступом корисний автотренінг. Неможливо пояснити виникнення того чи іншого сценічного стану виконавця, приймаючи до уваги лише особливості нервової системи або одні лише інтелектуально-творчі якості. Необхідно врахувати всі сторони динамічної структури особистості.

Структура таких сторін особистості, на думку сучасного музичного психолога Л. Баланчивадзе, могла би виглядати таким чином:

- психологічна установка на музично-виконавську діяльність, потреба в такій діяльності;
- творчий досвід виконавця, його професійні знання;
- особливості психічних процесів (в тому числі виконавська увага, воля, слухові уявлення, оптимальне для творчого рівня емоційне збудження, гнучкість психологічної адаптації та інше);
- типологічні властивості вищої нервової діяльності, темперамент [1, с. 65].

Всі сторони особистості, які перераховані в цій структурі, взаємозв'язані і взаємозалежні.

Важливу роль в психологічній підготовці педагога-музиканта до концертного виступу відіграють його слухові уявлення. Подумки «програючи» фрагменти твору, уявляючи себе на концертній естраді і навіявши собі відповідний психологічний стан, виконавець тренує свою здібність емоційно переживати і трактувати музику в умовах естрадного хвилювання. Музично-слухові уявлення не тільки забезпечують творче відношення до твору, який виконується і допомагають вибрати виконавський варіант, але й беруть участь в контролі за якістю виконання.

Формування сценічного стану артиста багато в чому визначається і адаптативними можливостями особистості. Виконавець адаптується до образної мови композитора, до технічних і виразових засобів, які необхідні для втілення художнього змісту виконуваної музики, до власного фізичного і психічного стану, до емоціогенної обстановки глядацької зали, до несподіванок, які можуть виникнути під час виступу. Чим швидше і

гнучкіше адаптується виконавець до змінних умов концерту, тим успішніше він керує своїм сценічним станом.

Проблема ефективної підготовки до виконавської діяльності безпосередньо пов'язана з особливостями репетиційного виконання. На практиці ми часто зустрічаємося з тим, що за хорошим виконанням на репетиції часто слідує невдалий концертний виступ, і навпаки.

Широко розповсюджений погляд, згідно якому концертне виконання завжди нібито гірше репетиційного, але разом з тим спостереження показують, що не тільки зрілі артисти, але й частина учнів, краще грають при слухачах: контакт з аудиторією стимулює у них більшу змістовність і рельєфність музичного висловлювання. Очевидно, що виконавець, який не належить до числа тих, які краще грають при слухачах, повинен особливо об'єктивно оцінювати висновки репетицій. При цьому необхідно чітко уявити собі – на основі попереднього досвіду, які реальні покращення можна ввести в гру в проміжок часу, який залишився до виступу.

Генеральній репетиції повинна передувати достатня кількість попередніх репетицій, тобто цілісних програвань всієї програми у себе дома, перед уявною аудиторією. Слід зазначити, що вдала репетиція вказує на потенційну можливість ще кращого виступу, якщо тільки виконавець не самозаспокоюється на досягнутому.

Після часткової репетиції музикантам вдається спокійно, без хвилювання сконцентрувати увагу на майбутньому виступі, проаналізувати можливі помилки в виконанні і заделегіть знайти вихід із можливої невдалої ситуації. Після повної репетиції, навпаки, у тих же музикантів посилюється хвилювання, виникає страх перед невдачею.

Провідні музиканти в день виступу рекомендують берегти нервово-психічну енергію, тобто багато не читати, багато не говорити. Грати також рекомендується не багато, а п'єси концертної програми програвати в повільних темпах і емоційно стримано. Також відомо, що в день концерту корисно не стільки грати, скільки обдумувати п'єсу з нотами в руках.

Важливим моментом, який передує виходу на сцену, є входження в образ. Кожний педагог-музикант виробляє свою особисту манеру виходу на естраду. Краще за все, якщо в ній поєднуються енергія і витримка, скромність і почуття власної гідності.

Після концертного виступу необхідно обов'язково зробити його аналіз. Визначити, що було вдалим у виконанні, а що потребує подальшого доопрацювання. Це дасть змогу закріпити позитивні сторони виконання та вилучити всі недоліки.

Отже, в результаті вищесказаного можна зробити висновок, що виконавство поєднує у собі сприймання музичного твору, ідейно-образну інтерпретацію і технічну реалізацію, а також передбачає глибоке знання і розуміння закономірностей композиторського створення музичного твору і

закономірностей слухацького сприймання. Воно втілює живу динаміку твору, сповнює музичний твір життєвим сучасним змістом.

Виконавство у структурі педагогічної майстерності педагога-музиканта займає важливе значення. Саме через виконавську майстерність під час уроку, або в позаурочній музично-просвітницькій діяльності відбувається вияв педагогічної майстерності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баланчивадзе Л. В. Индивидуально-психологические различия в музыкально-исполнительской деятельности / Л. В. Баланчивадзе // Вопросы психологии. – 1998. – № 2. – С. 151–154.
2. Бурська О. П. Методичні основи розвитку музично-виконавського мислення студентів у процесі фортепіанної підготовки : дис. ... кандидата пед. наук : 13.00.02 / Бурська Олена Петрівна. – Вінниця, 2004. – 239 с.
3. Гусейнова Л. В. Формування готовності майбутніх учителів музики до інструментально-виконавської діяльності : дис. ... кандидата пед. наук : 13.00.02 / Гусейнова Лариса Василівна. – К., 2005. – 193 с.
4. Егорова С. В. Развитие исполнительской активности будущего учителя музыки в процес се егофортепианной подготовки : автореф. дис. на соиск. ученой степени канд. пед. наук : спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания» / С. В. Егорова. – М., 1998. – 28 с.