

Наталія Письменна

**СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-
ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Стаття присвячена питанням формування інструментально-виконавських умінь у майбутніх учителів музики в сучасній соціокультурній ситуації. Автор висвітлює основні тенденції фортепіанної педагогіки в музично-інструментальній підготовці. У статті розкриваються основні завдання, вирішення яких забезпечує формування особистісних якостей майбутнього педагога-інструменталіста, визначається місце музичної інтонації як основи інструментального інтонування, розкривається технологія інструментального виконавства. У статті висвітлюються можливі фізичні та психологічні труднощі в навчанні і роботі педагога-музиканта і способи їх усунення. Показано, що головною умовою формування інтелектуального виконавця є його особистість, яка володіє багатим творчим потенціалом. Саморегуляція визначається автором як центральний компонент технічної майстерності. Важлива увага приділяється розгляду якостей, які є необхідними для технічної реалізації виконавця: ініціативність, самостійність, рішучість, енергійність, наполегливість, самоконтроль, принциповість.

Ключові слова: інструментально-виконавські уміння, майбутні учителі музики, музична інтонація, фортепіанна техніка.

The article is devoted to the questions of instrumental abilities formation at future teachers-musicians in a modern sociocultural situation. The methodological basis of the study has been formed by the systematic method, the analysis of approaches, and the transition from the particular to the general in the formulation of conclusions and recommendations. Attempts have been made to open the main tendencies of piano pedagogics in musical and instrumental preparation. It is shown that the main condition of formation of the intellectual performer is his personality with rich creative potential. In particular, this article reveals the basic tasks that can ensure the formation of personal qualities of the future teacher-musician, determine the location of a musical tone as a basis for instrumental intonation, and identify technology instrumental performance. The paper describes the difficulties of the physical and psychological equation formation and technical nature in teaching and work of teacher-musician, and also the ways to resolve them. Self-regulation is defined by the author as a central component of technical skill. Initiative, independence, determination, energy, perseverance, self-control, integrity relate to the quality

performer for successful technical implementation. The analysis of different methods to work on the development of technology has allowed to formulate some general principles.

Keywords: *instrumental-performing skills, future music teachers, musical intonation, piano technique.*

Сучасний період розвитку суспільства опосередковується процесами становлення в суспільній свідомості нової світоглядної парадигми, яка має вплив на функціонування всіх соціальних інститутів, у тому числі й на інститут освіти. Існує необхідність переосмислення існуючих у теорії та практиці навчання методів і технологій, пошуку та створення нових, що є особливо актуальним для вищої ланки освіти. Так, важливим завданням вузу стає розвиток у студентів інструментально-виконавських умінь, як одної з актуальних і складних завдань музичної освіти, яке передбачає виховання творчих можливостей особистості майбутніх учителів музики.

Траєкторія навчання студентів повинна вибудовуватися таким чином, щоб процес освоєння на індивідуальних заняттях був спрямований на формування не тільки їх поглядів, переконань, світогляду, але і на вдосконалення високого художньо-естетичного рівня виконання майбутніх педагогів-музикантів, інтонаційної культури звуковидобування, ціннісно-сміслових переваг накопиченого музичного досвіду.

Стаття розкриває основні завдання, вирішення яких може забезпечити формування особистісних якостей майбутнього педагога-виконавця, визначити місце музичної інтонації як основи інструментального інтонування, технологію інструментального виконавства.

Проблема інструментально-виконавської підготовки музичних педагогів стала предметом багатьох наукових досліджень. Сучасними науковцями розроблені концептуальні положення щодо фахової підготовки студентів у інструментальному класі (Л. Арчажникова, Б. Брилін, М. Давидов, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Рудницька, Г. Ципін, О. Щолокова та ін.); упроваджені в практику окремі методики формування у майбутніх учителів музики інструментальних навичок (О. Бурська, Л. Гончаренко, Л. Гусейнова, Е. Економова, Є. Куришев, В. Лапченко, І. Мостова, М. Назаренко, Г. Ніколаї, А. Омельченко, Г. Саїк, В. Федоришин, О. Щербініна та ін.), досліджено процес розвитку теоретико-аналітичних та інтерпретаторських умінь студентів в інструментальному класі (І. Гринчук, В. Крицький, О. Ляшенко, Н. Мозгальова, Н. Сегеда та ін.), реалізовано наукові підходи в розробленні програм з інструментально-виконавських дисциплін (Л. Арчажникова, Н. Гуральник, Т. Євсєєва, В. Кучерук, Г. Падалка, Н. Плешкова, С. Феруз, Г. Ципін, О. Шрамко, М. Шумський та ін.).

Мета статті – визначити сутність і структуру інструментально-виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва, мету і

завдання фахової підготовки студентів в інструментальних класах.

Мета інструментальної підготовки та індивідуального навчання полягає у вихованні широко освічених музикантів, які вільно володіють навичками гри на інструменті, здатних розкрити художній зміст виконуваних творів, готових до практичної виконавської і педагогічної діяльності. Інструментальна підготовка включає в себе не тільки загальномузичну освіту студентів, а й основи художньо-естетичного виховання. Виховання особистості при навчанні гри на музичному інструменті можна назвати багаторівневим, оскільки воно спрямоване на формування світогляду, світорозуміння, інтелектуального кругозору, естетичних почуттів.

Процес формування стилю виконавця, особливостей його професійної діяльності, способів осмислення і пізнання художніх явищ, починається з філософського осягнення природи мистецтва. Французький філософ І. Тен визначає і розуміє стиль як «останню координацію» всіх елементів художнього твору у вищому цілому. І. Тен зазначає, що художник і створений ним твір визначаються специфікою його взаємодій з навколишнім світом, з ідеями його сучасників. Для того, щоб зрозуміти особливості художнього смаку художника, природу його обдарування, усвідомити причини, що спонукали його обрати той чи інший рід живопису або поезії, віддати перевагу тому чи іншому типу або колориту, зобразити ті чи інші почуття, необхідно звернутися до характеристик світовідчуття та світорозуміння суспільства. Філософом утверджується думка, що зрозуміти художній твір або школу художників можна за допомогою уявлення «загального стану розумового і морального розвитку того часу» [10, с. 38]. Тобто, згідно ідеям І. Тена, розуміння мистецтва досягається шляхом художньо-естетичного уявлення цілісності образів: «художній твір має на меті виявити який-небудь істотний або найбільш видатний характер, будь-яку ідею, ясніше і повніше, ніж вона проявляється в дійсних предметах» [10, с. 29].

У систему формування педагога-музиканта, здатного коректно виконати інструментальний твір, входить створення як стійких знань і навичок в галузі музичного мистецтва, так і основ самопізнання і самотворення. Тільки навчаючись основам мистецтва, виконавець виховує свій «душевний апарат» [1], який стає художньо-етичним керівником студента. У свою чергу, педагог повинен навчити учня-виконавця слухати і чути, дивитися і бачити, спостерігати і «розуміти сенс спостережуваних явищ», іншими словами, «переробити в собі сприйняті відчуття» [8]. Для цього необхідно розширювати музичний кругозір, допитливо і натхненно вникати в змістовну, цікаву, красиву, різноманітну, хвилюючу музику.

Інструменталіст повинен володіти низкою якостей:

1) творчою здатністю яскраво, емоційно, пристрасно сприймати художній твір; 2) зосередженістю; 3) рельєфним поданням (баченням або внутрішнім чуттям); 4) гнучкою уявою; 5) палким і сильним бажанням

втілити і передати втілене іншим; б) творчим естрадним самопочуттям; 7) високим інтелектуальним рівнем, загальною та спеціальною, пов'язаною зі специфікою даного мистецтва, культурою; 8) технічною підготовкою.

Починати виховання душевного апарату, музичної культури, артистичної волі необхідно за допомогою розвитку виконавських здібностей, школа яких добре представлена в системі К. Станіславського. Три психологічних принципи К. Станіславського можуть допомогти майбутнім музикантам знайти ключ до виховання творчої пристрасності, зосередженості, уяви, виконавської волі та естрадного самовладання.

Перший принцип – «підсвідоме через свідоме» – це пошук найбільш «доступних і поступливих» елементів психіки, що підкоряються волі людини. Такими «елементами», в першу чергу, є розум (зорові бачення) і слухові уявлення, вони здатні задіяти «незговірливе» і таке, що «не терпить наказів» почуття [1, с. 34].

Другий принцип тісно пов'язаний з першим, і з нього випливає: використання взаємозв'язків між різними сторонами психіки, як вважає сам автор: «залежність, взаємодія і тісний зв'язок однієї творчої сили з іншими дуже важливі в нашій справі, і було б помилкою не скористатися ними для наших практичних цілей» [8, с. 34]. Завдяки цьому взаємозв'язку, вправи, спрямовані на розвиток одних «елементів», одночасно є вправами і для інших.

Третій принцип полягає в тому, що окремі психічні здібності стають «прийомами» один для одного і разом з тим збудниками творчого самопочуття за однієї умови: якщо кожна проведена робота, кожна вправа, кожна «творча дія» доведені виконавцем-інструменталістом до кінця. На думку К. Станіславського, «приблизність», «в цілому», «абияк», «як-небудь» не припустимі в мистецтві, нетерпимі і при роботі над розвитком уваги, уяви і волі. Тільки відпрацьованість, витонченість кожного елементу процесу переживання і втілення здатна довести до справжнього творчого виконання художніх творів» [8, с. 35]. У цих прийомах психотехніки полягає важливе для кожного виконавця виховання творчої уяви і творчої уваги.

Виховання творчої уяви починається з розвитку її «ініціативності, гнучкості, ясності і рельєфності» [8, с. 40]. Майстер каже про два види уяви. Є уява з ініціативою, яка працює самотійно. Воно розвинеться без особливих зусиль і буде працювати наполегливо, невпинно. Є уява, яка позбавлена ініціативи, але легко схоплює те, що їй підказують, і потім продовжує самотійно розвивати підказане» [8, с. 40]. Розвиток уяви надзвичайно важливий тому, що зорові образи музиканта-інструменталіста, який не має досвіду нечіткі, а слухові уявлення розпливчасті. Виключити невиразність і розпливчастість музичної форми допоможе результат роботи виконавця над твором.

Музична інтонація – це осмислення звучань, що вже склалися в систему точно зафіксованих пам'яттю звуковідношень: тонів і

тональностей. Виявити зміст музичного тексту і досягти ясності висловлювання задуманого для музиканта можливо тільки за допомогою інтонації. Звідси виникає поняття інтонації як осмисленого звучання. В ході розвитку мистецтва музична інтонація поступово набувала свої специфічні якості, які роблять її, за висловом Б. Асаф'єва, провідником у складному лабіринті музичних образів. Одним з таких її якостей став музичний звук, введений в систему відносин по висоті, гучності, тембру, темпо-ритму. Кожен музичний звук це система породжень і продовжень звукових потоків.

Інша якість музичної інтонації – виконання нею функції музичної мови. Будь-яка виразна мова утворює мелодію слів. На цьому в значній мірі будується ораторське мистецтво, в якому і використовується виразність вимови. У музичних інтонаціях знаходять вираз наростання і спади напруги, що утворюють своєрідні інтонаційні «хвилі».

Одним із авторів, що створив теорію музичної інтонації, став В. Медушевський, який прагнув співвіднести музичну інтонацію з мовою, промовою, словом, і зумів розкрити специфіку інтонації як форми вираження без слів. Уміння ясно вимовляти – артикулювати музику, значить грати осмислено, логічно ясно, виразно, чітко, розбірливо. Відповідно до висловлювань Н. Корихалової, інтонаційне втілення музики неможливе без інструментальних засобів виразності: агогічних і динамічних нюансів, акцентування, темпу, педалізації. Саме ці засоби забезпечують структурування музичної тканини – семантично значуще розчленування і об'єднання елементів звукового потоку і в його горизонтальному розгортанні, і в розшаруванні фактури по вертикалі [4, с. 392].

У фортепіанному виконавстві існують поняття «техніка в широкому сенсі» і «техніка у вузькому сенсі» [7]. Під технікою в широкому сенсі розуміється вся сукупність виконавських умінь і навичок, які служать засобом для вирішення художніх завдань: володіння звуком, ритмом, педалізацією, фразуванням, диханням тощо. Техніка у вузькому сенсі – це швидкість, фізична складова майстерності.

Звернемося до коріння фортепіанної техніки, яка в своїй еволюції пройшла тривалий шлях. По-перше, це еволюція від елементарних уявлень про розвиток техніки до розуміння цього процесу як складної взаємодії розумової та фізичної праці. Наприклад, твори композиторів класицизму вимагали переважно позиційної гри з розвиненою пальцевою технікою; звідси бере початок напрямок, що орієнтує піаністів на розвиток пальцевої швидкості з ізольованою кистю і верхніми частинами апарату. Пізніше, з появою аплікатури, що вимагає більших рухів (в творах Л. Бетховена, композиторів-романтиків) в організації техніки відбуваються істотні зміни: рухи стають крупними, гнучкими, орієнтованими на зміну позицій і глибокий звук. Зростає роль крупної техніки. У зв'язку з цим виникає анатомо-фізіологічний напрямок у фортепіанній техніці, це використання

природної ваги руки.

По-друге, це різноманітність фортепіанної фактури – від класичних і докласичних творів з переважно пальцевою технікою до творів Ф. Ліста, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, що вимагають, поряд з іншими видами техніки, максимального використання крупних рухів і природної ваги руки.

По-третє, це розвиток як крупних рухів, заснованих на використанні природної ваги руки, так і дрібної техніки, яка повинна розвиватися на основі вільних рук і контакту з клавіатурою. Перш ніж приступати до роботи над технікою необхідно засвоїти, що поза музичним завданням техніки не існує [7]. Тільки уявивши собі мету, тобто звучання твору в ідеалі, можна починати роботу над окремими елементами твору, відпрацьовувати технічні прийоми. Для того щоб ця мета могла бути поставлена, необхідно розвивати музично-слухові уявлення.

Існує кілька класифікацій технічних труднощів. Про фізичні труднощі можна говорити тоді, коли перешкода ускладнює безпосередньо руки, і де необхідні швидкість, спритність, витривалість та інші біомеханічні здібності. У той час як для подолання труднощів психологічного порядку потрібні рухливість уваги, цілеспрямованість, воля та інші особливості психіки.

У класифікації К. Мартінсена основою є не «фізика», а психіка, оскільки творчий акт, на його думку, створюється на основі індивідуальної звукотворчої волі (творчого «хочу»). Типологія К. Мартінсена стала найпомітнішою в історії і теорії музичного виконавства, в ній він розробив «типажі» виконавських манер і стилів. Їх відрізняли, на думку К. Мартінсена, не особливості будови рук, а «влаштування» нервово-фізіологічних структур. Попри всю різноманітність і «особливості» виконавських манер, техніка виконавця, завжди приковує увагу сама по собі. За однієї умови виконавська техніка дійсно стає засобом, а не метою і тим більше не самоціллю – коли вона визначається основоположною ідеєю, концепцією виконавця. Техніка полягає не просто в русі пальців і кисті піаніста, а в його силі і витримці. Вища техніка, згідно К. Мартінсена, зосереджена в розумових процесах особистості, це мистецтво великих планів, вражаючих за масштабами музичних побудов; воно не сприймає ні анатомічних структур виконавців, ні розмашистої «фресковості» [6, с. 93].

Необхідно відзначити, що поряд з труднощами, категорія яких легко визначається досвідченим виконавцем, зустрічаються і складності, визначити природу яких важко. Більш того, деякі з них для одних піаністів будуть швидше фізичними, а для інших – чисто психологічними. Робота психофізичних механізмів виконавця це робота різнорівнева, діалектично складна і мінлива, перейнята двосторонніми зв'язками і відносинами. Не все, на жаль, залежить від внутрішніх слухових уявлень піаніста, якими б яскравими, глибокими і змістовними вони б не були. Багато що залежить і

від технічного володіння інструментом. Ігрові прийоми (технічні пристосування), можна знайти тільки на клавіатурі, а також за допомогою сенсорної сигналізації, що надходить в мозок від кінчиків пальців. Досконалість в грі досягається лише шляхом найтоншого внутрішнього відчуття пальців. Якщо виконавець набуває це найтонше внутрішнє відчуття, то йому стануть доступними всі види туше, це не тільки починає впливати на слух, але через нього поступово впливає і на почуття, яке стає чистішим і тоншим (І. Гуммель).

Отже, з позиції найбагатшого досвіду піаністичної практики відкривається широкий спектр явищ і способів, пов'язаних з розвитком техніки. Розвиток фортепіанної техніки полягає в різноманітті її складових, які утворюють в сукупності складний комплекс психофізіологічних і фізичних (м'язово-рухових) якостей і властивостей. Зокрема, серйозну проблему для піаніста представляє розподіл і переключення уваги, пластичність, швидкість реакцій. У зв'язку з цими технічними труднощами більшість видних сучасних музикантів-виконавців і педагогів рекомендують висувати роботу над технікою в якості спеціального, чітко поставленого завдання. Наведені у статті способи роботи не вичерпують різноманіття прийомів технічного вдосконалення. Однак вони включають основне, що необхідно знати музиканту-виконавцю в процесі професійного оволодіння музичним інструментом.

Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів проблеми формування інструментально-виконавських умінь у майбутніх учителів музики. Подальшого дослідження потребують такі напрямки як забезпечення особистісно-орієнтованого підходу до професійної підготовки педагогів-музикантів, розробка навчально-методичного забезпечення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Ленинград: Музыка, 1969. 288 с.
2. Бубен В. П. Теория и практика обучения игре на аккордеоне. Минск: БГПУ, 2005. 170 с.
3. Корто А. Рациональные принципы фортепианной техники. М.: Музыка, 1966. 108 с.
4. Корыхалова Н. За вторым роялем. СПб.: Композитор, 2006. 549 с.
5. Малиновская А. В. Фортепиано-исполнительское интонирование. М.: Музыка, 1990. 191 с.
6. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника. *Исполнитель и техника* / Цыпин Г. М. (ред.). М.: Академия, 1999. 185 с.
7. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1927. 322 с.
8. Станиславский К. С. Работа актера над собой. М.: Артист, 2010. 512 с.
9. Тэн И.-А. Чтения об искусстве. СПб.: Издание В. И. Губинского, 1904. 414 с.