

УДК 371.311.1

Олена Березовська

ДО ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ФОРТЕПІАННІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ

У статті розглянуто проблеми музично-виконавської діяльності майбутніх учителів музики, зокрема у фортеп'яній підготовці. Визначено складові компоненти музично-виконавської діяльності та особливості її впливу на розвиток і вдосконалення виконавської майстерності музиканта.

Ключові слова: *музично-виконавська діяльність, фортеп'янна підготовка, музично-творча діяльність, виконавська практика, виконавська майстерність*

Увага, яка приділяється сьогодні музичній освіті молоді в Україні, надає актуальності проблемі підготовки фахівців у галузі музичного мистецтва. Особливо великого попиту набуває фортеп'янна педагогіка, інтерес до якої зумовив активізацію наукових підходів до виконавської підготовки майбутніх учителів музики у класі фортеп'яно. Значення фортеп'яної підготовки до діяльності учителя музики постійно підкреслюється у науковій літературі. Основний аргумент наводить Г. Ципін. Він пише: «Музиканту, який працює в школі, потрібен цілий комплекс практичних умінь та навичок, який включає читання з аркуша, акомпанемент та багато іншого. Це стає можливим лише тоді, коли маєш міцний, капітальний фундамент загальної піаністичної майстерності» [1, с. 7]. «З усіх умінь, яким повинен володіти учитель музики, слід виокремити володіння інструментом», – писав Д. Кабалевський у вступній статті до своєї програми з музики [2, с. 33]. В музичній педагогіці проблематика підготовки майбутніх учителів музики у класі фортеп'яно представлена більш широким спектром досліджень: від музично-виконавської майстерності, виконавської компетентності, виконавської культури, до її стильових, образно-мислених аспектів, культурологічних, художньо-пізнавальних основ та методичного забезпечення. Значущість фортеп'яної підготовки до музично-виконавської діяльності майбутніх учителів музики, на нашу думку, є досить важливою складовою у сфері музичної освіти, оскільки у процесі становлення музиканта-фахівця відбувається досить широкий спектр розвитку позитивних якостей особистості, виявляється і спрямовується формування її індивідуальності, надається можливість розвинути творчі задатки, виховується готовність до подолання труднощів у роботі та стремління до самовиховання, самоосвіти і самотворення.

Крім розвивального потенціалу фортепіанної підготовки слід враховувати ще низку супутніх чинників, на які звертали та звертають увагу представники музичної педагогіки. Фрагментарно вони висвітлюються у таких дослідженнях : використання фортепіано у педагогічній практиці (О. Апраксіна, Л. Арчажнікова, Л. Дмитрюкова, Р. Верхолаз, Р. Тельчарова, З. Квасниця); формування музично-виконавської компетентності, професіоналізму, майстерності і культури (Н. Згурська, Н. Васильєва, Г. Саїк); роль фортепіано у розвитку музичного сприйняття школярів (Д. Кабалевський, О. Рудницька, В. Шульгіна); розвиток естетичних оцінок школярів на основі фортепіанного репертуару (Г. Падалка, В. Шульгіна); розвиток образного музичного мислення школярів і студентів у процесі навчання гри на фортепіано (Г. Ципін, О. Щолокова); розкриття функцій фортепіано у творчому розвитку школярів і студентів (Р. Тельчарова, В. Ражніков, Г. Ципін); розвиток виконавських навичок як аспект професійної підготовки учителя музики (Г. Ципін, Н. Тимошенко, Л. Гусейнова, А. Каузова); узагальнення методичного досвіду та наукових концепцій фортепіанної підготовки учителя музики (Н. Мозгальова). Існують також дослідження, присвячені стильовому компоненту виконавства студента-музиканта, майбутнього вчителя музики (В. Буцяк, О. Щолокова); емоційно-естетичному переживанню музики в аспекті виконавської діяльності (Г. Саїк); формуванню звуко-моторних уявлень у грі на фортепіано (М. Матковська); оволодінню поліфонічним стилем у процесі виконання (М. Сибірякова-Хіхловська) та іншим проблемам піанізму, які мають пряме відношення до значення фортепіанної підготовки у виконавській діяльності майбутнього учителя музики.

Мета статті – обґрунтувати та з'ясувати роль музично-виконавської діяльності у фортепіанній підготовці майбутніх учителів музики, та визначити рівень її впливу на розвиток виконавської майстерності музиканта.

Серед науковців, що безпосередньо звертаються до проблеми музично-виконавської діяльності, слід відзначити праці В. Белікової, Л. Гінзбурга, Г. Гінзбурга, В. Григорєва, Я. Мільштейна, С. Раппопорта, О. Хлебнікової та ін. Психологічні особливості музично-виконавської діяльності розглядають Л. Бочкарьов, Ю. Заболоцький, В. Ражніков, В. Самітов, Ю. Цагареллі, Д. Юник та ін. Теоретичним питанням майстерності виконавця-інструменталіста присвячено праці Ю. Бая, М. Берлянчика, Б. Гутнікова, М. Давидова, Л. Кузьоміної, В. Сраджева, О. Шульпякова та ін. Проблеми вдосконалення професійної підготовки виконавців-інструменталістів піднімаються в роботах О. Алексєєва, Є. Лібермана, А. Малінковської, О. Олексюк та ін. Звертаються до проблеми індивідуального навчання музиканта-виконавця в класі спеціального інструмента видатні майстри-музиканти – Л. Баренбойм,

Г. Гінзбург, Г. Коган, Б. Міліч, Г. Нейгауз, С. Савшинський, Г. Ципін, де в своїй спадщині широко висвітлюють набутий передовий педагогічний та виконавський досвід роботи в зазначеній галузі. Такі дослідники, як Л. Арчажнікова, Н. Бела, І. Могілевська, І. Мостова, Г. Падалка, О. Рудницька, Р. Тельчарова розглядають особливості музично-виконавської підготовки в педагогічних вищих навчальних закладах. За висновком Р. Тельчарової музично-виконавська підготовка студентів у класі фортепіано представлена системою, що включає декілька взаємопов'язаних та взаємодоповнюючих видів виконавської практики: «Перший безпосередньо пов'язаний з навчальною роботою і є немовби її завершенням. Сюди належать такі виступи студентів. в яких передбачається їхній зв'язок зі слухачами – це академічні концерти, звітні концерти класу, участь у конкурсах та ін. Другий вид передбачає виконавську діяльність студентів у школі і для дітей. Третій вид виконавської практики пов'язаний із суспільно-просвітницькою роботою студентів» [3, с. 90]. Підкреслюючи різноманітність виконавських видів діяльності учителя музики в школі, Г. М. Ципін перелічує їх у такому обсязі: «В стінах школи, у себе вдома учитель повинен бути готовим виконати по нотах, без попередньої підготовки незнайомий або малознайомий твір. У першому випадку участь у шкільній художній самодіяльності, керівництво різними формами позакласної роботи завжди можуть поставити його перед необхідністю швидко та оперативно оволодіти новим матеріалом. В другому випадку читання з аркуша поза школою – також важливий компонент професійної самопідготовки вчителя, який передбачає обов'язковою умовою постійне та систематичне розширення знань у галузі музичної літератури» [1, с. 111]. О. Хлебнікова до структури музично-виконавської діяльності включила такі уміння:

– уміння музично-теоретичного й виконавського аналізу музичного твору, що відображає наявність необхідних знань, умінь та навичок пізнання виконавцем нотного тексту, що передбачає визначення жанру, стилю, форми твору, створення теоретичної моделі інтерпретаційного задуму;

– уміння освоєння технології виконання музичного твору, що характеризує процес оволодіння виконавцем музичним нотним текстом (адекватне акустичне відтворення позначень, вибір і освоєння доцільної аплікатури, виявлення та подолання складних для виконання фрагментів, досягнення художньої цілісності виконання;

– психологічна готовність до виконання твору висвітлює наявність знань, умінь, та навичок саморегуляції психічного стану й психофункціонального фону в процесі виконання музичного твору;

– уміння аналізувати, контролювати й коригувати виконання музичного твору, що включає сприймання й аналіз (аналіз якості відтворення жанрово-стильових ознак, музичної форми, глибини

відображення задуму автора); контроль виконання (аналіз відповідності реального звучання авторському нотному тексту твору, якості виконання попереднім музично-слуховим уявленням виконавця, якості виконання еталону звучання); корекцію виконання з метою наближення до передбаченого ідеалу звучання;

– уміння якісної інтерпретації музичного твору, що відображає рівень відповідності реального звучання інтерпретаційного задуму і свідчить про наявність техніко-виконавської майстерності [4, с. 11].

Зазначимо, що виконавська діяльність учителя музики вважається однією з найбільш інтегрованих, складних, різнобічних за видами. Так, О. Теплова виділяє такі напрямки музично-виконавської діяльності студентів у ВУЗі: індивідуальна і групова музично-творча діяльність в класах спеціальних музичних дисциплін; в музично-творчих колективах (хоровий клас, оркестр народних інструментів, естрадний оркестр, вокальні, інструментальні та вокально-інструментальні ансамблі); в різних видах виконавських практик – інструментальної, вокальної, диригентської, педагогічної [5, с. 93].

Виконавська сценічна практика є однією з основних закономірностей музично-виконавської діяльності і передбачає мобілізацію зусиль виконавця, використання музично-теоретичних знань, практичних умінь та навичок, які у поєднанні являють собою складний музично-виконавський процес визначений як виконавська майстерність. Виконавська майстерність уподібнюється зі вправністю, мистецтвом, ознакою яких є досконала творча обізнаність індивідуума про предмет діяльності, що характеризується неповторністю, індивідуальністю, унікальністю, оригінальністю вирішення творчих завдань. Визначні педагоги-піаністи минулого Б. Асаф'єв, А. Рубінштейн, Л. Оборін, Г. Нейгауз вбачають завдання виконавської підготовки піаніста у розвитку художності як основи виконавської майстерності. Б. Кременштейн акцентує увагу на взаємодію художньої і технічної сторонах виконавської майстерності. Техніка в цьому випадку розцінюється як засіб виконання музичного твору.

Відомо, що слово «техніка» походить від грецького «техне» (tecne) і означає мистецтво, майстерність, уміння. У широкому розумінні техніка – це сукупність матеріальних засобів, створених людиною, тобто таких, які забезпечують задоволення власних потреб у сфері матеріальних запитів. Крім того, термін «техніка» у широкому розумінні використовується також в різноманітних галузях знань, пов'язаних з професійною діяльністю людини, для характеристики сукупності певних навичок, прийомів, які були вироблені у процесі накопичення досвіду і забезпечують ефективність діяльності, піднімаючи її на рівень майстерності.

Стосовно музичного виконавства термін «техніка» найбільше наближений до поняття «майстерність». Техніка музиканта-виконавця,

рівень її свободи та досконалості – важливий показник майстерності виконавця. Категорію «виконавська майстерність» використовують у своїх працях Л. Баренбойм, М. Берлянчик, А. Бірмак, Л. Гінзбург, Н. Голубовська, О. Гольденвейзер, К. Ігумнов, Г. Коган, А. Малиновська, Я. Мільштейн, О. Шульпяков, С. Савшинський, С. Фейнберг та ін. Одним із перших вітчизняних музикантів, виконавську майстерність як теорію формування виокремив і конкретизував М. Давидов. На його думку «виконавська майстерність» є вільним володінням інструментом і собою, емоційно яскраве, артистичне, співтворче, технічно досконале втілення музичного твору в реальному звучанні [6, с. 35].

Розглядаючи питання виконавської майстерності сучасні науковці (В. Апатський, Ю. Бай, М. Берлянчик, Б. Гутніков, В. Сраджев та ін.) підходять до сутності розуміння поняття та його відмінностей не стільки суперечливо, скільки з широтою охоплення досліджуваних завдань. Зокрема це є: сфера взаємодії «художнього» і «технічного» у виконавському мистецтві; вивчення технічно-творчих можливостей ігрового апарату, завдяки яким фізична дія підіймається до рівня активного учасника формування інтонаційно-змістовної верстви музичної інтерпретації; сфера взаємодії музиканта та інструменту; орієнтація на уявлення культури мелодичного інтонування та багато ін.

У дослідженнях І. Мостової, Г. Саїк, використовується поняття музично-виконавська майстерність. Так, Г. Саїк вважає, що виконавська майстерність – це характеристика високого рівня виконавської діяльності, яка передбачає здатність і можливість глибокого осягнення змісту музики, виявлення власного відношення до художніх образів, технічну досконалість виконання, артистизм втілення музичного твору в реальному звучанні [7, с. 14]. Виконавська майстерність є результатом зростання музиканта, що проявляється в умінні створювати цікаву, неповторну, індивідуальну інтерпретацію образу. О. Хлебнікова підходить до аналізу музично-виконавської діяльності через категорію досвіду, розглядаючи останній з точки зору комплексного підходу. Не дивлячись на те, що пропонує автором структура стосується музично-виконавського досвіду, ми поділяємо її точку зору і вважаємо, що такий підхід є прийнятним для структури музично-виконавської діяльності. Дослідниця пропонує такі блоки:

- блок теоретичного та виконавського освоєння музичного твору;
- блок практичної музично-виконавської діяльності;
- блок вивчення досвіду музично-виконавської діяльності [4, с. 9].

Таким чином, можна стверджувати, що музично-виконавська підготовка майбутнього учителя музики є однією з необхідних вимог, яка забезпечує результативність музичного навчання, сприяє підвищенню рівня фахових знань, надає ефективності музично-виконавській діяльності що полягає: з одного боку в умінні освоєння тексту музичного твору, в

оволодінні індивідуальних художньо-технічних навиків та вмінь; у тлумаченні ідеї художнього образу і проникненні у виразно-смыслову сутність музичної мови, у відборі виражальних засобів для найбільш точної передачі змістовного композиторського задуму, у досягненні еталону художньої цілісності виконання; з іншого боку в осягненні різноманітності її видів, в активізації виконавської практики, у творчій самостійності виконавця, у психологічній готовності до діяльності, у набутті власного професійного досвіду. Виключно на цьому багатогранному професійному ґрунті музично-виконавської діяльності розвивається, міцніє і вдосконалюється виконавська майстерність, як результат праці фізичних та інтелектуальних сил особистості музиканта. Підводячи підсумок вищесказаному, зазначимо той факт, що основою теоретично-методичної роботи над музично-виконавською діяльністю майбутніх вчителів музики у класі фортепіано може бути узагальнення усіх кращих методик та рекомендацій видатних майстрів музичного мистецтва минулого та сучасності, а також фортепіанних шкіл створених в епоху розквіту фортепіанного виконавства. Висунуті в них методичні поради актуалізують роботу над музично-виконавською діяльністю, як важливої складової фахової компетентності майбутнього учителя музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано : учеб. пособие [для студентов пед. ин-тов по спец. № 2119 «Музыка и пение»] / Г. М. Цыпин. – М. : «Просвещение», 1984. – 176 с.
2. Апраксина О. А. Современные требования к школьному учителю-музыканту / О. А. Апраксина // Музыкальное воспитание в школе / [составитель О. Апраксина]. – Москва : Издательство «Музыка». – Вып. 15. – 1982. – С. 32–34.
3. Тельчарова Р. А. Уроки музыкальной культуры: Из опыта работы : книга для учителя / Р. А. Тельчарова. – М. : Просвещение, 1991. – 158 с.
4. Хлебникова О. В. Формирование опыта музыкально-исполнительской деятельности у студентов вузов культуры : автореф. дис. канд. пед. наук : спец. 13.00.02 «Теория и методика музыкального обучения» / О. В. Хлебникова. – К., 2001. – 22 с.
5. Теплова О. Ю. Формування готовності майбутніх вчителів музики до творчої самореалізації в умовах інструментально-виконавської практики / О. Ю. Теплова // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова : збірник наукових праць. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. – К. : НПУ, 2007. – Вип. 4.(9). – С. 92–95.
6. Давидов М. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності / М. Давидов // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. – К., 1999. – Вип. 2. – 44 с.