

## РОЗВИТОК ВИКОНАВСЬКОГО АПАРАТУ СТУДЕНТА-СКРИПАЛЯ В ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИЦІ МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ

к.пед.н., доц. М.В.Білецька

Мелітопольський державний педагогічний університет ім. Б.Хмельницького

Стратегічним завданням реформування вищої школи, згідно з Національною доктриною розвитку освіти, Державною програмою «Освіта» (Україна ХХІ століття), державною програмою «Вчитель», Законом України «Про вищу освіту», 2014 р., Законом України «Про освіту», 2017 р. є виховання творчої особистості, спроможної здійснювати продуктивну професійну діяльність на високому загальнокультурному та фаховому рівнях. Домінування у професійній підготовці випускників вищих навчальних закладів репродуктивних методів навчання, і водночас гостра потреба суспільства в особистості, здатної до професійного вдосконалення, утворюють сутнісне протиріччя освітньої системи. Необхідність спрямованості педагогічного процесу на індивідуальність людини, узгодження її особистісного досвіду із змістом освіти вимагають переосмислення мети, завдань і методів професійної підготовки студентів, визначення шляхів формування творчої особистості, створення та втілення у практику новітніх методик та технологій.

В умовах розвитку вищої школи пріоритетного значення набувають процеси оновлення змісту та методів навчання студентів. Зокрема, в царині музичної освіти особливо важливими постають питання вдосконалення виконавсько-інструментальної підготовки майбутніх фахівців, одним із провідних компонентів якої виступає розвиток виконавського апарату музиканта, зокрема скрипаля. Аналіз наукової літератури та дослідження практики засвідчують, що у музично-виконавській підготовці інструменталістів переважає декларативно-функціональний підхід, копіювання чужого досвіду, здебільшого застосовується методика виховання інструментально-технічних навичок поза їх зв'язком із розкриттям художнього змісту твору. Згідно з традиційними методиками ( Б.Струве, А.Ямпольський, Ю.Янкелевич та ін.), формування виконавського апарату здійснюється локально-адаптивно, тобто викладач регулює зміст та обсяг професійної інформації відповідно до рівня підготовленості студента. При цьому ігноруються такі суттєві важелі навчання, як усвідомлення власного професійного досвіду, опора на особистісно значущі і суспільно прийнятні механізми самовизначення, саморозвитку, самовдосконалення майбутніх фахівців. Недостатньо враховуються можливості рефлексії, яку сучасна теорія і методика навчання музики (О.Рудницька, В.Федорчук та ін.) трактує як засіб ефективного розвитку митця.

Суперечності між традиційними методами формування і розвитку виконавського апарату музиканта-інструменталіста та потребами принципової переорієнтації даного процесу на інноваційний підхід, що забезпечував би ефективно професійне становлення студентів музичних спеціальностей у вищих навчальних закладах, зумовили вибір теми тез – **«Розвиток виконавського апарату студента-скрипаля у теорії та практиці музичного навчання»**.

У тезах розвиток виконавського апарату музиканта-інструменталіста здійснюється на основі скрипкової методики.

**Мета** полягає у теоретичному обґрунтуванні методів розвитку виконавського апарату студентів-скрипалів у процесі музично-інструментальної підготовки.

Мета визначила головне **завдання** тез:

Проаналізувати проблему розвитку виконавського апарату музиканта-інструменталіста в теорії та практиці музичного навчання у контексті сучасної парадигми освіти.

На сучасному етапі проблема розвитку та удосконалення виконавського апарату скрипаля розглядається комплексно в руслі системного аналізу музично-виконавських процесів. Тематика, що пов'язана з нею, орієнтована на різні галузі знань: психологію, педагогіку, мистецтвознавство, які розглядають складний механізм музичного навчання - виконавський апарат студента-скрипаля.

Серед найбільш сформованих можна визначити школи анатома-фізіологів (Ф.Штейнгаузен, І.Войку), психотехніків (К.Мартінсен, Л.Ауер, К.Флеш), психофізіологів (І.Благовіщенський, І.Назаров) та цілісно-системну школу (К.Мострас, Д.Ойстрах, Ю.Янкелевич, К.Стеценко). На сучасному етапі теорія музичного виконавства безпосередньо підходить до наукових методів формування та вдосконалення підсистем виконавського апарату музиканта-інструменталіста для подальшого їх об'єднання на всіх етапах розвитку майбутнього музиканта (О.Шульпяков, О.Станко, М.Берлянчик).

Основоположники колишньої радянської скрипкової школи, до яких відносимо К.Мостраса, А.Ямпольського, Л.Цейтліна, Д.Циганова, Д.Ойстраха, П.Столярського, Ю.Янкелевича, вбачали розвиток виконавської майстерності скрипаля на основі «цілісного» розвитку його виконавського апарату. Незважаючи на індивідуальну манеру занять, яскраву самобутність педагогічного «почерку», всіх цих майстрів об'єднувала єдина точка зору на основне питання: у процесі навчання скрипаля повинні гармонійно поєднуватися музичні та технічні завдання, формування технічних навичок повинно здійснюватися обов'язково на художній основі. Зокрема, Л.Цейтлін вважав найбільш серйозними помилками педагогів розвиток рухів гри учнів поза безпосереднім зв'язком з музикою. Основну причину незадовільного вібрата А.Ямпольський, наприклад, вбачав у відсутності перш за все «необхідної образної уяви про звук». Він вимагав також «ясної уяви про технічно-рухові завдання, розглядаючи тренування як процес усвідомлених дій». Досягнення чистої інтонації цей майстер ставив у пряму залежність від ясності й чіткості слухових уявлень, які завжди випереджують реальний процес

гри і слугують для виконавця надійним орієнтиром при створенні звуковисотного малюнку мелодії.

Однак і досі залишається неясним внутрішній механізм розвитку складових виконавського апарату, особливості його функціонування на різних етапах навчання скрипаля. Величезні труднощі виникають на шляху теоретичного осмислення ряду цікавих знахідок практичної педагогіки, індивідуальних досягнень видатних майстрів педагогічного мистецтва.

У зв'язку з цим важко переоцінити той вклад, який вніс у розвиток музичної підготовки І.Назаров. Поставивши собі за мету «дати коротку та ясну картину діючих психофізіологічних процесів та їх взаємодію» [4, с. 6], автор дійшов висновку, що «психофізіологічна основа виконавського апарату музиканта складається з таких компонентів:

- 1) моторика (центр та периферійний апарат),
- 2) музичний слух,
- 3) емоційність,
- 4) музичне мислення,

між якими встановлюються визначені взаємовідношення в процесі гри» [4, с. 9]. При цьому звертається увага на те, що «індивідуальність музиканта не виявиться у всій своїй силі або виявиться дуже слабо, якщо не в порядку той чи інший компонент його виконавського апарату (особливо слабе відчуття правильних рухів), або, якщо порушена їх координація» [4, с. 101].

В останні роки вималювалася тенденція розглядати гру на музичному інструменті з точки зору цілісних виконавських станів, не протиставляючи при цьому психологічну діяльність моторній, а навпаки - виявляючи й акцентуючи ті внутрішні зв'язки завдяки яким може бути сформована надійна психофізична основа музично-виконавського апарату [2; 3].

Згідно з цим, М.Берлянчик поєднує у «великі блоки розмаїття ознак (властивостей, здібностей, знань, умінь, навичок), що характеризують культуру музиканта-інтерпретатора як складну неоднорідну систему» [2, с. 15].

На зміну позицій, що стверджують беззаперечний «примат» духовної діяльності над матеріальною, приходять розуміння того, що «розвиток техніки й становлення художньої свідомості є єдиним діалектичним процесом, в якому обидві сторони взаємодіють та взаємообумовлюють одне одного» (Шульпяков О.Ф.). Теорія музичного виконавства безпосередньо підходить до необхідності розв'язання питання щодо наукових методів формування такої основи скрипкового виконавського апарату, яка була б стійким сплавом технічного та художнього на всіх етапах розвитку майбутнього музиканта. Однак, «психомоторна єдність - з точки зору генезису виконавської майстерності - не є союзом активного та пасивного початків, «первинних» уявлень та «вторинних» дій, а суть внутрішня тотожність з взаємопроникаючими зв'язками, які неможливо розірвати без очевидної шкоди для обидвох сторін» (Шульпяков О.Ф.).

Отже, як виявилось з аналізу теоретичних джерел, виконавський апарат музиканта-інструменталіста є організованою структурою, яка охоплює наступні психофізіологічні сутності: слухову, емоційну та інтелектуальну

сфери. При цьому мислення музиканта є емоційним мисленням, а естетичне переживання неминує включати участь художнього інтелекту. Не дивлячись на те, що кращі представники сучасних виконавських шкіл у своїй педагогічній діяльності завжди спирались на принцип комплексності (виконавську діяльність вони розглядали як складну взаємодію слухової, рухової, та емоційно-мисленнєвої сфер), втілення в масову практику передових досягнень інструментальної музично-виконавської педагогіки стримується недостатніми науково-методичними розробками даної проблеми. Зокрема до цього часу не з'ясована внутрішня структура виконавського апарату, динаміка його розвитку й особливості функціонування на різних етапах професійного становлення музиканта-інструменталіста.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Асаф'єв Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В.Асаф'єв. - Л.: Музгиз, 1963. - 378 с.
2. Берлянич М.М. Основы учения юного скрипача: Мышление. Технология. Творчество / М.М.Берлянич. - М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 1993. - 200 с.
3. Гарлицкий М.А. Абрам Ильич Ямпольский / М.А.Гарлицкий // Мастера скрипичной педагогики. - М.: Музыка, 1974. - С.5-55.
4. Назаров И.Т. Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования / И.Т.Назаров. - Л.: Музыка, 1969. - 134 с.
5. Миропольська Н.Є. Мистецтво слова в структурі художньої культури учня: Монографія / Н.Є.Миропольська. - К.: Парламентське видавництво, 2002. - 202 с.
6. Шульпяков О.Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ / О.Ф.Шульпяков. - Л. : Музыка, 1986. - 126 с.

### **Відомості про автора**

Білецька Марина Валентинівна – к.п.н., доц., завідувач кафедри інструментального виконавства та музичного мистецтва естради ННІСПМО, Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.