

ПОД-СЕКЦИЯ 6. Теория, практика и методы обучения.

Котова Л.М.

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри інструментального виконавства
та музичного мистецтва естради
Мелітопольського державного педагогічного університету
імені Богдана Хмельницького

**Детермінанти результативності сценічних виступів музикантів-
інструменталістів у музичній педагогіці**

Ключові слова: музиканти-інструменталісти, сценічна діяльність,
публічні виступи.

При розгляді різноманітних проблем сценічної діяльності інструменталістів простежуються детермінанти характерного впливу емоціогенних подразників на результативність відтворення музичного матеріалу.

Однією з причин невдалих виступів на сцені вважається невпевненість індивідів у своїй здатності щодо реалізації на естраді вимог викладача, самого себе, аудиторії. Невпевненість інструменталістів породжує надмірне хвилювання на естраді, й часто викликає втрату творчого натхнення. Наприклад, К.Ігумнов на запитання: “Від чого на естраді завжди буває хвилювання?” - відповідав, що виникнення надмірної емоційної напруги в період гри перед публікою, навіть з досконало вивченою програмою, зумовлюється страхом опинитися нижче своїх можливостей. Такий стан руйнує творчий настрій, сковує рухи музикантів [4]. З цим поглядом погоджувався М.Плетньов. Разом з тим він зазначив, що недооцінювати себе під час попередньої підготовки програми цілком природно, але сумніви

перед слухачами неприпустимі, оскільки вони можуть призводити до серйозних порушень виконавського процесу [11, 316]. Вагомого значення “сценічній відвазі” в музичній діяльності надавав і Я.Фліер, на думку якого, виконання програми в стресових умовах, а особливо тих чи інших складних епізодів, з надмірною обережністю, як правило, відбувається з помилками [11, 95]. Отже, в емоціогенних ситуаціях саме невпевненість у своїх силах викликає в інструменталістів психічну та фізичну скутість, а вона, в свою чергу, - різноманітні похибки.

У період сценічних виступів інструменталістів простежується залежність результативності гри від нераціонального застосування ними властивостей уваги. До цієї проблеми зверталися Л.Баренбойм, О.Бірмак, Г.Коган, Д.Ойстрах, С.Ріхтер та інші. На їх думку, причиною невдалого виступу музикантів у стресових ситуаціях є сконцентрованість уваги на автоматично налагоджених психічних діях, що, в свою чергу, відволікає від довільного скеровування уваги на потрібні процеси виконавської діяльності. Таку ж точку зору підтримують педагогічні переконання Т.Назарова. На його погляд, застосування під час публічного виступу “аналітичного стану свідомості” неминуче призводить до негативних наслідків, оскільки заважає узагальненню елементів виконавської техніки [7, 11]. До цього зауваження приєднався Д.Ойстрах. Він помітив появу помилок в емоціогенних обставинах від зосередженості інструменталістів на технічно складних та важливих епізодах [3, 32]. Разом з тим, О.Бірмак при розгляді художньої техніки було зазначено, що під час перебування піаністів на сцені може з'явитися психічна або м'язова скутість, яка виникає від повільного перенесення уваги [1, 16]. Такий підхід доповнив С.Ріхтер, підкресливши негативний вплив на “відчуття свободи” поганої концентрації уваги музикантів: “Я себе почував скутим і все із-за того, що увага була розсіяна. Жахливо, коли бачиш перед собою якісь обличчя... Дивлюсь на них мимовільно, і мимовільно усіляка нісенітниця лізе в голову” [7, 191].

Результативність гри під час сценічної діяльності особистості в науково-педагогічній літературі також пов'язується з особливостями нервової системи (А.Готсдінер, Ю.Цагареллі, Д.Юник). З позицій даного підходу А.Готсдінер розглядав поведінку виконавців на основі прояву властивостей їх темпераменту - чутливості, реактивності, активності, моторики, пластичності [2, 185]. За дослідженням Д. Юника у детермінації завадостійкості на сцені властивості нервової системи музикантів не набувають абсолютного значення. Вчений наголошує, що «теза щодо “приреченості” інтерпретаторів слабкого типу нервової системи на “неуспіх” під час сценічних виступів є хибною, оскільки з розвитком виконавської майстерності вплив балансу нервових процесів як на сенсорну, так і на моторну стійкість нівелюється» [12, 215].

Ефективність сценічних виступів, на думку визначних педагогів-виконавців, залежить не тільки від рівня майстерності гри, а й від якості їх підготовки до виступу (Ю.Акімов, О.Гольденвейзер, Г.Нейгауз, М.Плетньов та інші). Тобто страх перед публічним виконанням виникає, перш за все, внаслідок недостатньої підготовки музикантів до таких ситуацій. Умови для творчості й внутрішній спокій з'являються в індивідів тільки у випадках, коли вони упевнені, що в процесі роботи над програмою було все почуто, продумано, а технічні труднощі - подолані. З іншого боку, в дослідженнях деякі автори критикують такий підхід до підготовки програми, при якому студенти-музиканти намагаються “заавтоматизувати” та “закріпити” виконання, чим обмежують себе в творчості й натхненні (Г.Коган, Л.Маккіннон). Отримати почуття необхідної свободи в інтерпретації художньо-образного змісту творів на сцені інструменталістам допомагають спроби знайти під час попередніх програвань якомога більше варіантів відображення цього змісту. “На естраді я через хвилювання буду хитатись, мені потрібен широкий проторений шлях, а не вузька стежка, на якій я можу впасти” - образно говорив визначний майстер скрипичної школи Д.Ойстрах [3, 32].

Особливо тривожність зростає у виконавців, які рідко грали на сцені чи в них були досить великі перерви в такій діяльності. У результаті нечастих виступів порушується фактор адаптації особистості до виконання зазначених дій і інструменталісти втрачають вже раніше придбані навички нівелювання негативного впливу стрес-факторів. Тому в музичній педагогіці автори підкреслюють залежність якості гри в емоціогенних умовах від “обіграності” програми (Ю.Акімов, А.Алексеев, Л.Баренбойм, Ф.Ліпс та інші).

Складовою частиною попередньої підготовки виконавців до гри в емоційно напружених обставинах є якість запам'ятовування музичного матеріалу. В теорії та методиці навчання музики по-різному визначається застосування видів пам'яті, необхідних професіоналам у виконавській діяльності. Так, Л.Маккіннон виділила чотири види пам'яті: слухову, тактильну, м'язову та зорову [6]. Значно розширив кількість компонентів пам'яті у своїй роботі С.Савшинський, зазначивши її змішані властивості. Він назвав наступні складові комплексної пам'яті інструменталістів: емоційну, інтелектуальну, музично-ритмічну, слухо-моторну, музично-слухову, зорову, м'язову. Емоційно-інтелектуальна пам'ять, на думку автора, є “диригентом” та “суфлером” по відношенню до інших, і у випадках, коли процес виконання порушується, вона допомагає відновлювати відтворення необхідної інформації [9, 33-38].

Потрібно зауважити, що поява помилок на естраді викликана застосуванням неправильних методів роботи в процесі заучування нотного тексту. Особливо це стосується формального засвоєння матеріалу за допомогою моторної пам'яті. Саме в епізодах, вивчених таким видом пам'яті, простежуються різноманітні погрішності в період гри на сцені, хоча М.Різолі, в ситуаціях невпевненості у можливості на концерті виконати технічно складний епізод, рекомендував довіритися автоматизму моторної пам'яті, яка, на його думку, складає основу виконавської техніки [8, 202].

До детермінант, що знижує результативність дій інструменталістів в емоційно напружених ситуаціях, педагоги-виконавці зараховують наявність у них зайвої сконцентрованості на “власній персоні”. За таких умов у музикантів виникає занепокоєння щодо власного вигляду, з’являються думки типу “як я сиджу”, “які в мене рухи”. Негативні наслідки виступу викликаються також бажанням суб’єктів показати публіці саме свою майстерність гри та їх орієнтація на сприйняття цієї гри слухачами. Такі думки під час виконання програми на сцені пов’язуються з надмірним самолюбством артистів.

Особливої уваги заслуговують наукові дослідження В.Касімова, Д.Юника, Ю. Цагареллі, в яких безпосередньо розглядалася проблема сценічних виступів музикантів. Зокрема В.Касімов рівень позитивного чи негативного впливу “хвилювання” становив в пряму залежність від професійної готовності індивідів, котра включає в себе:

- якість вивчення музичного матеріалу;
- технічну оснащеність;
- розвиненість емоційної, вольової, інтелектуальної та рухової сфер;
- попередній досвід та частоту виступів [5, 7].

Рівень надійності виконання творів у звичних та емоціогенних умовах Д.Юник розглядав у залежності від ступеню професійної підготовленості до сценічної діяльності (технічна оснащеність та готовність концертної програми), міри здатності до саморегуляції виконавського процесу (самонастройка, самоконтроль, самооцінка, самокорекція) та ступеню сформованості завадостійкості (уникнення дезорганізуючого впливу стресорів, нівелювання зайвої дії стресорів, сенсорно-моторна витримка, чинення опору діючим стресорам)[12, 288].

У своїх працях Ю. Цагареллі пов’язував проблему сценічної витримки з перешкодостійкістю, яка складається із самонастройки, емоційної стійкості, стійкості уваги. Перешкодостійкість, на думку дослідника, необхідна

властивість виконавців для протидії зовнішнім (комунікативним і матеріально-технічним) та внутрішнім (психологічним і соматичним) стресорам [10, 258].

Таким чином, теоретичний аналіз досліджуваної проблеми надав змогу виявити наступні детермінанти результативності сценічних виступів музикантів-інструменталістів:

- самооцінка власних можливостей;
- розвиненість навичок раціонального застосування властивостей уваги;
- якість вивчення матеріалу напам'ять;
- регулярність публічних виступів;
- ступінь технічної майстерності
- ступінь сформованості завадостійкості.

Література:

1. Бирмак А. В. О художественной технике пианиста (опыт психофизиологического анализа и методы работы) / Ариадна Владимировна Бирмак. – М.: Музыка, 1973. – 139 с.
2. Готсдинер А. Л. Подготовка учащихся к концертным выступлениям / Готсдинер А. Л. // Методические записки по вопросам музыкального образования. – М.: Музыка, 1991. – 1992. – С. 182-192.
3. Гофман И. Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре / Иосиф Гофман [пер. с англ. Г. А. Павлова]. – М.: Музгиз, 1961. – 223 с.
4. Игумнов К.Н. О творческом пути и исполнительском искусстве пианистов. Из бесед о психологи. Пианисты рассказывают/ Игумнов К.Н. – М.: Советский композитор, 1979. – С. 75-82.
5. Касимов В. Г. Психолого-педагогические основы формирования оптимального сценического самочувствия у учащихся-музыкантов в

- процессе индивидуальных занятий : автореф. дисс. на соискание учёной степени канд. пед. наук : спец. 13.00.02 “Методика преподавания музыки” / В. Г. Касимов. – М., 1989. – 16 с.
6. Маккиннон Л. Игра наизусть / Л. Маккиннон. – Л.: Музыка, 1967. – 143 с.
 7. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства / Мильштейн Я. И. – М.: Сов. композитор, 1983. – 261, [1] с.
 8. Ризоль Н.И. Принципы применения пятипальцевой аппликатуры на баяне / Ризоль Н. И. – М.: Советский композитор, 1977. – 279 с.
 9. Савшинский С. И. Пианист и его работа / Самарий Ильич Савшинский. – Л.: Музыка, 1961. – 268, [1] с.
 10. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: дисс. ... доктора психол. наук : 19.00.03 / Цагарелли Юрий Алексеевич. – Казань, 1989. – 425 с
 11. Цыпин Г.М. Портреты советских пианистов: Музыкально-критические статьи / Геннадий Моисеевич Цыпин. - М.: Советский композитор, 1982.- 356 с.
 12. Юник Д.Г. Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування: монографія / Дмитро Григорович Юник. – К.: ДАККіМ, 2009. – 340 с.