

**Діючі технології у підготовці музикантів-інструменталістів  
до виступів перед публікою**

**Котова Л.М.**

*Кандидат педагогічних наук, доцент  
Мелітопольського державного педагогічного університету  
імені Богдана Хмельницького*

**Міглицька В.А.**

*Кандидат мистецтвознавства, доцент  
Мелітопольського державного педагогічного університету  
імені Богдана Хмельницького*

**Черняк Є.Б.**

*Кандидат педагогічних наук, доцент  
Мелітопольського державного педагогічного університету  
імені Богдана Хмельницького*

**Acting technologies in the training of musicians-instrumentalists  
for performances before an audience**

**Kotova L.M.**

*Candidate of pedagogical sciences,  
assistant professor of Melitopol State Pedagogical University  
named after Bohdan Khmelnytsky*

**Mitlytska V.A.**

*Candidate of art history,  
assistant professor of Melitopol State Pedagogical University  
named after Bohdan Khmelnytsky*

**Cherniak Ye.B.**

*Candidate of pedagogical sciences,  
assistant professor of Melitopol State Pedagogical University  
named after Bohdan Khmelnytsky*

## **Анотація**

У статті простежено погляди відомих педагогів, виконавців та науковців на проблему підготовки музикантів-інструменталістів до виступів перед публікою. Висвітлено методи раціонального застосування найважливіших властивостей уваги під час музично-виконавської діяльності в стресових умовах. Розглянуто ефективні засоби підвищення результативності гри виконавців на сцені.

## **Abstract**

The views of famous teachers, performers and scientists on the problem of training of musicians-instrumentalists for performances before an audience are described in the article. The methods of rational using of the most important properties of attention during the process of musical performance under stressful conditions are shown. The effective means of increasing the productivity of play of performers on the stage are considered.

**Ключові слова:** публічні виступи, властивості уваги, музична пам'ять, стресори.

**Key words:** public performances, properties of attention, musical memory, stressors.

Актуальність обраної тематики обумовлюється радикальними змінами в суспільно-культурній політиці України, спрямовану на інтеграцію музикантів у світовий мистецький простір. У зв'язку з цим особливого значення набуває проблема результативності діяльності музикантів-виконавців в емоціогенних умовах.

Аналізуючи роботи визначних педагогів та науковців з музичної дидактики, спостерігаємо розширення засобів реалізації набутих умінь та навичок під час виступів перед публікою (Ю.Акімв, Г.Коган, Ю.Цагареллі, Г.Ципін, Д.Юник та інші).

Одним із способів збереження позитивного емоційного стану в стресових ситуаціях є віра інструменталістів у своє вміння винятково відтворити хоча б один або два твори [16, с.167]. Г.Коган рекомендував студентам-піаністам після підготовки програми, переконати себе в тому, що виконання чудове й не потребує змін [8]. Щоб уникнути сумнівів, потрібно "культивувати" в собі перед концертом почуття свята і радості за можливість спілкуватися з публікою через музичні образи, бо такий настрій створює умови для успішного виступу [9, с.91].

Існує залежність проблеми впевненості рухів на концерті від загального стану ігрового апарату, а це, в свою чергу, має зв'язок з контролем за виконавським апаратом протягом підготовчого періоду. Тобто в роботі над творами інструменталісти повинні свідомо відпрацьовувати гармонічний стан рук і запам'ятовувати відчуття вільної гри (К.Кондрашин, Л.Маккінон, А.Щапов). Усвідомлення музикантами доцільності своїх дій під час розучування

програми Ю.Акімов вважав важливим фактором, котрий сприяє впевненості в даній інтерпретації. Він наголошував на тому, що втрата “виконавського самовладання”, спричинена недооцінкою власних можливостей, виникає задовго до виступу і у педагогів та студентів завжди є час проаналізувати й вирішити це питання [1, с. 87].

Розвинена увага інструменталістів та навички свідомого керування нею сприяють позитивному емоційному стану в стресогенній ситуації публічного виступу. Існує безпосередній зв'язок уваги з формуванням технічних, музично-творчих умінь та навичок виконавців. Важливим фактором, який впливає на сценічне самопочуття індивідів, в методичній літературі вважається концентрація уваги (М.Давидов, Г.Коган, М.Різоль та інші). Так, зосередженість уваги в концертних виступах на самих творах допомагає інструменталістам забути про власне “я” і запобігти появі психічної перенапруги [7, с. 68]. Такої ж думки дотримуються у своїх порадах О.Алексєєв, Л.Горенко, М.Різоль, А.Шнабель та інші визначні педагоги й виконавці. Наприклад, М.Різоль висловився так: “Зосередженість артиста в момент виступу деколи творить чудеса” [13, с. 203]. Але далі автор розвиває думку, що кращий спосіб уникнути надмірного напруження емоційного стану - це перенесення уваги на об'єкти, які не відволікають від самої гри, тобто ведення міху, стан правої руки тощо. Збереженню надійності виконання програми на естраді сприяє концентрація уваги інструменталістами на емоційно-образному змісті творів і, по можливості, не переключення її на технічні об'єкти [17, с. 234]. Аналізуючи концертні виступи, Д.Ойстрах наголошував: “Концентрація на естраді пов'язана з двома моментами: відчуттям інструменту і музики, відчуттям контакту з аудиторією” [5, с. 32]. Утримувати позитивний емоційний стан інструменталісти можуть за допомогою зосередженості на організуючих функціях опорно-фактурних ланках творів та вмінні направляти увагу на гармонічну структуру, мелодичну лінію, метро-ритм, тобто на засоби музичної виразності [14].

У випадках, коли у виконавців виникають сумніви щодо своєї пам'яті, Л.Маккіннон вважала доцільним переключати увагу на будь-які інші “аспекти” музики. Це запобігає свідомому контролю за нотним матеріалом і, як правило, підвищує стабільність гри [11, с. 53]. Саме швидке переключення уваги на відповідні об'єкти з подальшою зосередженістю на них допомагає уникнути психологічної скутості, яка є причиною невдалих виступів [10, с.151].

На думку О.Алексєєва, естрадне виконання програми вимагає “абсолютної стійкості” уваги [2, с. 266]. Дане положення доповнив Г.Прокоф'єв, зауваживши, що стійкість уваги збільшується, якщо під час публічних виступів “невтрачені” імпровізація, свіжість та динамізм виконання. “При розподілі наявних можливостей уваги виконавця на долю діючої реалізації музики ідуть, і повинні іти, основні зусилля виконавця. На долю контролюючої уваги, при цьому, залишається менше сили. Висловлене особливо стосується відповідальних виступів...” [12, с. 426].

За результатами експериментальних досліджень, Ю.Цагареллі під сценічною увагою, якій притаманні обсяг, вибірність, розподіл, стійкість та переключення, розуміє зосередженість інструменталістів на тих чи інших об'єктах виконавського процесу. Він дійшов висновку, що провідне місце в направленості даної властивості музикантів займає внутрішня увага, бо вона пов'язана з втіленням художньо-образного змісту творів, а зовнішня (допоміжна) - скеровується на публіку та співвиконавців [15, с. 24]. З іншого боку до цього питання підходить Д.Юник. В працях автора особливий акцент ставиться на важливості застосування музикантами в стресових умовах розподілу уваги на такі об'єкти:

- емоційно-образний зміст;
- мелодико-ритмічну лінію в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку;
- динаміку;
- педалізацію, міх, перемикач тощо [18, с. 132].

Концентрувати увагу доцільно лише на запрограмованих початкових "пунктах об'єктів" та при появі стрибків, модуляцій, зміни фактури чи будь-яких "нових" виконавських компонентах. В інших випадках (при концентрації уваги на незапрограмованих об'єктах) знижується якість гри інструменталістів в прилюдних виступах. Крім того, якісне знання музичного матеріалу допомагає уникати незапланованої концентрації уваги в період концертного виконання, що сприяє збереженню надійності гри [18, с. 132].

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 скрипкової школи Д.Ойстрах [5, с. 32].

До виступу рекомендується двічі-тричі програти твори в менш відповідальних обставинах, щоб "відчути більшу впевненість і в головному концерті мобілізувати свої сили та нервову енергію на виконання, а не розраховувати їх при надмірному хвилюванні" [10, с. 144]. Допомагають подолати емоції остраху перед аудиторією виступи в присутності знайомих і друзів. При цьому слід спочатку зменшити тривалість випробування, а саме: зіграти спочатку один твір; обговорити його музичний зміст; дограти програму до кінця. Такий метод підготує інструменталістів до психологічно-напружених умов і надає почуття артистичної свободи у виконанні. Крім того, у ситуаціях, які схожі на емоціогенні, перевіряється ступінь готовності програми та розкриваються усі сторони гри. З цього приводу пропонується три способи підготовки індивідів до виходу на сцену, а саме:

– уявити стан, який виникає під час прилюдного виступу, і програти програму з творчим натхненням;

– виконати музичний матеріал перед слухачами-друзями, оскільки це створює умови, наближені до концертних;

– зробити звукозапис своєї гри з метою удосконалення “психотехніки” в домашніх обставинах. [6, с. 211-212].

Досягти якісного виступу у будь-яких умовах, на думку Й.Гофмана, музикантам допоможуть чотири способи розучування матеріалу:

- програвання епізоду, дивлячись в ноти;
- уявне відтворення тексту, дивлячись в ноти без інструмента;
- відтворення матеріалу на інструменті, не дивлячись в ноти;
- слухо-моторні уявлення тексту “без нот і без інструмента” [4, с. 33].

Вищеподане свідчить, що під час розучування творів важливо застосовувати усі види музичної пам’яті.

Музичній педагогіці також відома методика стосовно раціонального застосування індивідуальних можливостей обсягу короткочасної пам’яті виконавців. Її вихідні положення полягали у такому:

- оптимальна величина музичної інформації визначається спроможністю інструменталістів безпомилково та впевнено відтворювати по пам’яті за першим повторенням сприйнятий матеріал;

- повторення музичної інформації з виділенням у ній все нових властивостей підвищує якість її запам’ятовування та поліпшує процес розвитку виконавської майстерності індивідів;

- засвоєння музичної інформації обширними “блоками” на початковій стадії роботи над віртуозними творами чи пасажами забезпечує утворення укрупнених інформаційних слідів у довгочасній пам’яті;

- чим більше видів музичної пам’яті бере участь у заучуванні матеріалу, тим вища якість його засвоєння;

- надійному відтворенню музичних творів у емоціогенних умовах сприяє спрямування думок інструменталістів тільки на довільно заучені інформаційні одиниці;

- свідоме контролювання під час виступу мимовільно засвоєних текстових чи виконавських компонентів знижує майстерність гри суб’єктів [21, с. 137-139].

З метою позбутися марнославства під час відтворення творів перед аудиторією, пропонується звертатися не до свого “я”, а до емоційно-образного змісту програми. З цього приводу Н.Шахова вказувала: “... потрібно любити музику більше, ніж самого себе.

Неможливо бути зайнятим “своїм станом”. Якщо повністю входиш в світ музики, якщо розумієш складність завдань, то приводиш себе у відповідний робочий стан, і нервове хвилювання відступає” [3, с. 88].

Таким чином, в музичній дидактиці забезпечення результативної гри під час прилюдних виступів вбачається у вмінні інструменталістів орієнтуватися на реалізацію художньо-образного змісту творів.

Зниження рівня надійності виконання творів у емоціогенних умовах Д.Юник також розглядав у залежності від негативного впливу таких стресорів: невдачі, темпу чи швидкості, неприємних фізичних відчуттів, боротьби, довгочасної роботи. В результаті експериментального дослідження проблеми розвитку завадостійкості, він виявив методи, за допомогою яких можна запобігти небажаній дії зазначених факторів. Їх основою є досконале попереднє вивчення програми та досягнення достатньої технічної впевненості при її виконанні. Так, наприклад, щоб уникнути стресорів невдачі інструменталістам потрібно регулярно практикувати аудіо запис та виступи спочатку перед викладачем, а потім перед більш кількісною аудиторією. При чому виконавці в момент допущення ними під час гри помилки повинні не акцентувати на цьому увагу й утримувати її на заздалегідь визначених об'єктах [20, с. 325].

Нівелювання появи стресорів темпу або швидкості пропонується на основі досягнення інструменталістами в процесі роботи над програмою абсолютної технічної майстерності та забезпечення максимального “запасу” темпів.

Поради щодо попередження неприємних фізичних відчуттів у емоціогенних ситуаціях зводяться до необхідності виконавців відпрацьовувати гру з якісним відтворенням музичного матеріалу в багатьох аудиторіях і в умовах різноманітного впливу зовнішніх подразників (освітлення, температури, акустики тощо).

Нейтралізувати стресори боротьби під час виступу інструменталістів на сцені, за рекомендаціями автора, допомагають наступні настанови:

- не надавати особливого значення результатам гри і перемозі в конкурсі;
- напередодні свого виступу не прослуховувати гру інших конкурсантів;
- перед виходом на сцену звертати свою увагу на емоційно-образний зміст твору тощо.

Щоб запобігти появі розумової та фізичної втоми, музикантам потрібно за декілька днів до концерту виконувати всю програму з повним емоційним навантаженням. Крім того, в період попередньої підготовки до гри в емоційно напружених ситуаціях, кожному бажано точно визначити тривалість “розігрування” [20, с. 326].

У своїх подальших дослідженнях Д.Г. Юник надійність інтерпретаторів у сценічній діяльності визначав «якістю сформованості програми техніко-тактичних дій, якою відображаються прийоми прояву чотирьохвекторної завадостійкості, де: першим вектором забезпечується уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на перебіг діяльності, другим – його нівелювання, третім - сенсорно-моторна витримка надмірної дії сильних, раптових й тривалих стресорів, а четвертим - чинення їм опору». [19, с. 297].

Отже, на основі дослідження технологій підготовки музикантів-інструменталістів до прилюдних виступів у теорії та методиці навчання музики зазначимо, що провідне місце відводиться наступним засобам поліпшення відтворення матеріалу:

- обґрунтуванню інтерпретації творів під час підготовки до заліку, екзамену, концерту тощо;
- усвідомленої попередньої роботи над свободою ігрового апарату;
- віри виконавців у власну індивідуальність і неповторність;
- раціонального застосування найважливіших властивостей уваги;
- регулярності публічних виступів;
- орієнтування на реалізацію художньо-образного змісту творів;
- усунення дефіциту інформації інструменталістами;
- застосування прояву чотирьохвекторної завадостійкості.

### Література

1. Акимов Ю., Кузовлев В. О проблеме сценического самочувствия исполнителя-баяниста / Ю. Акимов, В. Кузовлев // Баян и баянисты. – М.: Советский композитор, 1984. – Вып.4. – С.79-96.
2. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано / Александр Дмитриевич Алексеев. – [3-е изд., доп.]. – М.: Музыка, 1978. – 287 с.
3. Гайдамович Т. Диалоги с Н. Н. Шаховой // Т. Гайдамович // Музыкальное исполнительство и педагогика. – М.: Музыка, 1991. – Вып. 6. – С. 75-88.
4. Гофман И. Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре / Иосиф Гофман [пер. с англ. Г. А. Павлова]. – М.: Музгиз, 1961. – 223 с.
5. Григорьев В. Некоторые черты педагогической системы Д. Ф. Ойстраха / В. Григорьев // Музыкальное исполнительство и педагогика. – М.: Музыка, 1991. – Вып. 6. – С. 5-35.
6. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяниста / Микола Андрійович Давидов. – К.: Муз. Україна, 1997. – 240 с.
7. Коган Г. М. У врат мастерства / Григорий Михайлович Коган. – М.: Сов.

композитор, 1961. – 114 с.

8. Коган Г. М. Работа пианиста / Григорий Михайлович Коган. – М.: Музгиз, 1963. – 199, [1] с.

9. Кондрашин К. Мир дирижера / К. Кондрашин. - М.: Музыка, 1980. – 256 с.

10. Липс Ф. Р. Искусство игры на баяне / Липс Ф. Р. – М.: Музыка, 1985. – 157 с.

11. Маккиннон Л. Игра наизусть / Л. Маккиннон. – Л.: Музыка, 1967. – 143 с.

12. Прокофьев Г. П. Формирование музыканта-исполнителя / Григорий Петрович Прокофьев. – М.: АПН РСФСР, 1956. – 478 с.

13. Ризоль Н.И. Принципы применения пятипальцевой аппликатуры на баяне / Ризоль Н. И. – М.: Советский композитор, 1977. – 279 с.

14. Савшинский С. И. Работа пианиста над техникой / Самарий Ильич Савшинский. – Л.: Музыка, 1968. – 106 с.

15. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: дисс. ... доктора психол. наук : 19.00.03 / Цагарелли Юрий Алексеевич. – Казань, 1989. – 425 с.

16. Цыпин Г.М. Портреты советских пианистов: Музыкально-критические статьи / Геннадий Моисеевич Цыпин. - М.: Советский композитор, 1982. – 356 с.

17. Щапов А. П. Некоторые вопросы фортепианной техники / Арсений Петрович Щапов. – М.: Музыка, 1968. – 247 с.

18. Юник Д.Г. Увага як фактор формування виконавської надійності баяніста у вузах музично-педагогічної спеціальності: дис... канд. пед. наук: 13.00.02 / Дмитро Григорович Юник – К., 1993. – 202 с.

19. Юник Д.Г. Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування: монографія / Дмитро Григорович Юник. – К.: ДАККіМ, 2009. – 340 с.

20. Юник Д.Г., Юник Т.І. Психолого-педагогічний аспект формування виконавської надійності інструменталіста в концертному виступі / Д.Г. Юник, Т.І. Юник // Питання культурології: Міжвідомчий зб. наук. ст. – К.: Київ. держ. ін-т к-ри. – Вип.14. – 1996. – С. 319-330.

21. Юник Т. І. Вдосконалення методики запам'ятовування музичного тексту як засіб розвитку виконавської майстерності студентів-піаністів (на матеріалі педвузів): дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Юник Тетяна Іванівна. – К., 1996. – 238 с.