

**МЕЛІТОПОЛЬСЬКИЙ  
ДЕРЖАВНИЙ  
ПЕДАГОГІЧНИЙ  
УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО**

**НАУКОВИЙ ВІСНИК  
МЕЛІТОПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО  
ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ  
СЕРІЯ: ПЕДАГОГІКА**

**1(18)' 2017**

**ЗАСНОВАНИЙ  
У ВЕРЕСНІ 2008 РОКУ**

**ВИХОДИТЬ ДВІЧІ НА РІК**

**МЕЛІТОПОЛЬ  
2017**

## ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ МАЙБУТНЬОГО ІНСТРУМЕНТАЛІСТА

Євгенія Черняк, Світлана Занкова

*Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького*

**Анотація:**

У статті розкрито теоретичні та практичні аспекти перспективних шляхів формування виконавської техніки майбутнього інструменталіста. На основі наукових досліджень відомих методистів, музикознавців, психологів проаналізовано комплекс основних методів, що впливають на її формування.

**Ключові слова:**

виконавська техніка; художній образ; інструментально-виконавське мистецтво.

**Анотация:**

Черняк Евгения, Занкова Светлана. Теоретические и практические аспекты формирования исполнительской техники будущего инструменталиста. В статье раскрыты теоретические и практические аспекты перспективных путей формирования исполнительской техники будущего инструменталиста. На основе научных исследований известных методистов, музыковедов, психологов проанализирован комплекс основных методов, влияющих на ее формирование.

**Ключевые слова:**

исполнительская техника; художественный образ; инструментально-исполнительское искусство.

**Resume:**

Cherniak Yevheniia, Zankova Svitlana. Theoretical and practical aspects of the formation of the performing technique of the future instrumentalist.

The article reveals theoretical and practical aspects of perspective ways of forming the performing technique of the future instrumentalist. On the basis of scientific researches of well-known methodologists, musicologists, psychologists, the complex of the basic methods which influence its formation is analyzed.

**Key words:**

performing technique, artistic image, instrumental and performing arts.

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку музичної освіти великого значення набувають питання вдосконалення виконавсько-інструментальної підготовки майбутніх фахівців, одним з головних компонентів якої є виконавська техніка. Але, як доводить практика, інструменталіст з добре розвиненим апаратом не завжди досягає високого рівня віртуозного оволодіння елементами техніки. Це виникає внаслідок того, що багато інструменталістів у процесі навчання сприймають формування виконавської техніки як набуття суто технічних навичок. Поза увагою залишається завдання розкриття художньо-образного змісту музичних творів. Також не враховуються індивідуальні психологічні особливості виконавця. Усе, викладене вище, свідчить про необхідність окреслення перспективних шляхів комплексного формування виконавської техніки у майбутнього музиканта-інструменталіста.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Формування музичного мистецтва цікавить сучасних дослідників у різних аспектах, зокрема таких, як історія музично-інструментального виконавства (Л. Куненко, М. Черепанін, В. Дутчак, М. Булда, А. Душний, Л. Гончаренко, І. Мокрогуз, В. Сподаренко); теоретичні й методичні засади формування виконавської майстерності музикантів-інструменталістів (Д. Юник, Л. Котова, О. Матвеева, В. Бурназова, Г. Ониськів, М. Голючек, В. Бондаренко, Т. Казарцева та ін.); інструментально-виконавська підготовка майбутніх учителів музики (А. Козир, М. Губар, О. Морозова, І. Дзюба, О. Табаков та інші).

Сучасна методика роботи над виконавською технікою інструменталіста сформувалась унаслідок тривалого історичного розвитку. Підходи до техніки та прийоми гри істотно змінювались, залежно від тих завдань, які поставали перед музикантами. У першій половині XIX століття методи технічного виховання ґрунтувались, головню, на механічному розвитку пальців. Наприкінці XIX століття сформувалась школа анатомо-фізіологічного підходу, представники якої намагались «дати рецепти» правильної фортепіанної гри, виходячи винятково з будови виконавського апарату. Надалі, у процесі обговорення, яке передбачало осмислення всього попереднього досвіду формування виконавської майстерності, склались сучасні погляди на техніку.

Окремі аспекти порушеної нами теми розглядалися провідними музикознавцями, науковцями, психологами, зокрема Г. Нейгаузом, Д. Рабиновичем, О. Шульп'яковим, Ю. Цагареллі та іншими.

Формулювання цілей статті. Метою статті є розкриття теоретичних і практичних аспектів формування виконавської техніки майбутнього інструменталіста.

Реалізація мети передбачає виконання таких завдань:

– розглянути різноманітні підходи відомих музикознавців, методистів до проблеми становлення виконавської техніки;

– визначити основні компоненти виконавської техніки інструменталіста;

– з'ясувати причини та наслідки виникнення виконавських труднощів і окреслити шляхи їх подолання.

Виклад основного матеріалу дослідження. Виконавська техніка – це невіддільний складник інструментальної підготовки. Коли йдеться про техніку, то мають на увазі ту суму вмінь і навичок прийомів гри, за допомогою яких музикант досягає потрібного художнього, звукового ефекту. Багато музикантів розуміють її як поєднання швидкості, сили, витривалості. Такий погляд досить обмежений. Техніка – це поняття набагато ширше. Воно поєднує в собі все, чим повинен володіти виконавець, який прагне до змістовного виконання.

В історії музичної педагогіки функціонувала велика кількість методичних шкіл, які мали неоднаковий підхід до визначення сутності виконавської техніки музиканта. Починаючи ще з XVII-XVIII ст., удосконалення прийомів гри на музичному інструменті, на думку музикантів-клавесиністів, базувалось на впровадженні суто рухових завдань, тому багато часу приділялось механічному повторенню всіх можливих вправ. Надалі в музичній практиці цей механістичний підхід не отримав великого розвитку, оскільки багаточасове автоматичне тренування часто призводило до професійних захворювань виконавського апарату [7, с. 36].

Кінець XIX – початок XX ст. (анатомо-фізіологічний напрям) стали своєрідним проривом у пошуках методів покращення розвитку виконавської техніки. Представники цього напрямку (Й. Гат, Л. Дешпе, Р. Брейтгаупт, Н. Тетцель, Ф. Штейнгаузен) на перше місце ставили фізіологічні й анатомічні особливості людини [1].

Велику увагу автори приділяли розгляду й ретельному опису фізіологічного процесу рухів. Поступово музиканти дійшли висновку, що для повноцінного втілення виконавського задуму інструменталістові важливо керувати виконавським процесом. Отже, представники психотехнічного напрямку констатували, що технічна майстерність інструменталіста залежить не від його психофізіологічних особливостей, а від «вольового наказу», адекватного художньому задуму твору. Не випадково завдання, які вони пропонували в процесі формування виконавської техніки, були спрямовані на звільнення рук, використання ваги руки від плечового поясу до кінчиків пальців, упровадження доцільності, економності ігрових рухів. Однак, окреслюючи загальне й універсальне в галузі виконавського мистецтва, автори не надавали належного значення індивідуальному й особливому. Звісно, фізичне й психічне в організмі людини тісно взаємопов'язані між собою, тобто виконавська

техніка залежить від природних можливостей, розвинених особливостей музиканта [7].

Розглядаючи теоретичні та психологічні аспекти формування виконавської техніки, відомого методиста К. Мартинсена констатував, що в процесі розвитку виконавської техніки ніколи не може бути вироблено окремо й незалежно від його художніх намірів і формується, виходячи з цих намірів і стосовно їх, тому вона індивідуальна, відрізняється від техніки іншого музиканта своїм характером. На думку К. Мартинсена, віртуозне виконання базується на звукотворчій волі, з особливостями якої можна виділити три типи техніки – статичний, екстатичний експресіоністський [6].

У XX столітті зарубіжні й вітчизняні музиканти велику увагу приділяли художньо-виконавським аспектам технічної майстерності інструменталіста (семантичним і синтаксичним основам, музично-інтонаційному словнику композитора, характерним стилізованим ритмоформам).

У видатного музиканта-педагога Г. Нейгауза натрапляємо на таке визначення техніки виконавця: «будь яке вдосконалення техніки є вдосконаленням самого мистецтва, а значить, допомагає виявити зміст, «потаємний сенс», виступає матерією, реальною плоттю музичних творів. Техніка – це щось вагомніше, ніж просто швидкість, рівність, стрімкість» [8].

Розвиваючи думку Г. Нейгауза, музикознавець Д. Рабинович розуміє під технікою стиль виконання й упроваджує оригінальну систематизацію виконавських стилів: віртуозний, емоційний, раціональний і лірично-інтелектуальний [1].

Інша типологізація належить Е. Ліберману, який уважав, що кожен будує свою техніку для вираження художніх намірів; вона має бути індивідуальною для інструменталіста. Це не тільки виконання певних технічних формул, це ще й донесення свого розуміння, уявлення твору через почуття, де техніка лише допомагає краще втілити, розкрити задум автора [6].

Незалежно від стилю, головним принципом для будь-якого музиканта є те, що ігрові моторні дії спрямовані на виконання художніх завдань, а для формування необхідних рухів потрібна чітка «слухова» мета. Згодом викристалізувався метод, згідно з яким основні моторні дії спрямовуються на досягнення асоціативних зав'язків.

Розглядаючи технічний розвиток музиканта-виконавця, О.Шульп'яков дійшов висновку, що не воля слухової сфери керує цілком виконавськими рухами, а воля виконавця, яка спирається на правильно організовану техніку,

реалізує принцип психофізіологічної єдності [13].

Велика кількість музикантів-виконавців не досягає високого рівня виконавської техніки через те, що процес її формування найчастіше відбувається без урахування її психологічної сутності та психомоторних якостей. У дослідженнях Ю. Цагареллі ретельно розглянуті основні компоненти виконавської техніки, такі, як сила, швидкість, витривалість, координованість, рухова пам'ять [11, с. 73].

Силовий компонент простежується в м'язовій силі музиканта (уміння вчасно напружувати й розслабляти м'язи під час виконання), від якої залежить сила та якість звуку. Швидкісний компонент базується на швидкому виконанні рухів у процесі гри, стрибків, віртуозних пасажів, фрагментів на акордову техніку тощо. Здатність виконавця тривалий час виконувати роботу без зниження її інтенсивності та якості, учений називає витривалістю. Уміння швидко зіставляти рухи й утримувати їх у певному положенні – компонент координованість (управління й володіння м'язовим напруженням). Ю. Цагареллі розрізняє внутрішньом'язову, міжм'язову й сенсорномоторну координацію. На його думку, важливе місце в процесі формування виконавської техніки інструменталіста належить також руховій пам'яті.

Учений звертає увагу на те, що рухи під час розучування музичного твору на інструменті запам'ятовуються за допомогою різних видів пам'яті: зорової, рухової і тактильної. Рухова пам'ять також містить у собі силові, просторові й тимчасові параметри рухів [11, с. 73].

На сучасному етапі формування виконавської майстерності багато дослідників приділяли увагу розкриттю окремих аспектів виконавської техніки. Так, дослідник рухової пам'яті В. Гусак визначив її основні функції: побудова й закріплення умовних рефлексів, виконавських дій, забезпечення онтогенетичного розвитку ігрових прийомів, виконавських навичок і вмінь. Це покращує техніку, виконавський досвід, психомоторику ігрового апарату [4].

Поняття виконавської майстерності розкриває у своїй роботі М. Давидов. Він акцентує на вільному володінні виконавцем інструментом і своїм тілом («суто руховий м'язовий контроль за ігровими діями»), а також емоціями. Це передбачає використання всього комплексу слухо-моторних і психологічних даних, конкретних навичок і вмінь, прийомів і форм музично-ігрових рухів. Розвиваючи думку М. Давидова, Г. Ониськів вважає важливим компонентом інструментальної підготовки музиканта набуття ним навичок, що передбачають наявність відповідних умінь,

ознакою яких є досконалість відтворення рухових дій, спрямованих на художню інтерпретацію музичних творів.

Отже, формування необхідного рівня виконавської техніки досягається в єдності моторно-рухової та емоційно-слухової сфер. Для того, щоб донести до слухача художній задум композитора, необхідно знати свої індивідуальні фізіологічні особливості. Тоді жодні труднощі й технічні проблеми не відволікатимуть виконавця від головної мети – свободи музикування [7].

Підсумовуючи різні історично сформовані підходи в роботі над розвитком виконавської техніки музикантів, зауважимо, що їх можна класифікувати за методами: «механістичний» метод який побудований на багаторазовому механістичному повторенні й тривалому, багатогодинному відпрацюванні технічних прийомів у відриві від художніх завдань; «інтуїтивно руховий» метод, у якому головну роль відіграють інтуїтивні відчуття, що формують рух. Ці відчуття є похідними від художніх цілей і завдань у процесі виконання. На думку прихильників цього методу, роль свідомості в контролі над рухами дорівнює нулю, а під час виконання може навіть заважати самому процесу втілення художніх задумів. За «свідомо рухового» методу, на розвиток техніки впливає свідомість, яка відіграє провідну роль у побудові ігрових рухів музиканта. На думку прихильників цього методу, тільки після створення відповідної технічної бази можна повноцінно вирішувати художні завдання. «Свідомо слуховий» метод передбачає передчуття чіткого звукового образу й утілення його в звуках. Така свідома робота над звуковими образами, а також звукова корекція в момент виконання знаходить і здійснює необхідні форми рухів виконавського апарату музиканта. «Психофізіологічний» метод – складний психофізіологічний процес, у якому перераховані попередні методи взаємодіють як єдине ціле, де відбувається синтез, взаємовплив художнього образу й рухів [1].

Висвітлення теоретичних і практичних аспектів формування виконавської техніки було б не повним без з'ясування причин і наслідків виконавських труднощів та ефективних шляхів їх подолання. На сьогодні, незважаючи на стрімкий розвиток музичної педагогіки, скутість рук і професійні захворювання є однією з найсерйозніших проблем сучасного музичного виконавства [7, с. 38].

Для розв'язання цієї проблеми особливу увагу необхідно приділяти постановці рук і корпусу, а саме таким деталям, як: м'язова сфера (основні м'язові групи та їх функції); напруження

й розслаблення м'язів; емоційні й больові відчуття; цілеспрямованість і доцільність рухів; взаємопосвіднення відчуттів і рухів.

У процесі сценічного виконання окремі музиканти з добре розвинутою виконавською технікою не здатні впоратись з розкриттям композиторського задуму. Це виникає внаслідок того, що під час підготовки до виступу не враховуються індивідуальні психологічні особливості. Надалі це призводить до технічних помилок, які фіксуються на підсвідомому рівні. Вчасне формування потрібного психологічного налаштування дає змогу позбавитись невпевненості, психологічних «затисків», внутрішньо настроїти [10].

З огляду на це, завдання музичної педагогіки полягає в тому, щоб передбачити помилки в процесі засвоєння твору та їх усунути. Серед найбільш поширених помилок варто назвати такі, як: брак задуму твору, синхронності рук, темпової витримки; забування тексту, неемоційне виконання, «заїкання», фальшиві ноти, неохайне виконання.

До можливих причин помилок належать такі: програма не готова до виконання, вона складна для музиканта; недостатньо розвинута між'язова, сенсомоторна й слухо-моторна координація, відмова пам'яті через вивчення тексту з помилками, нестійкість емоційного наказу, відволікання, стомлення.

Для подолання цих проблем потрібно звертати увагу на індивідуально-психологічні якості виконавця, добирати програму з урахуванням його можливостей, приділяти їй більше часу, покращувати його професійні якості та техніку, зупинятись детально на тих місцях у тексті музичного твору, де є проблеми, грати твори різних стилів, якомога більше грати на публіці [11, с. 211].

Це лише деякі зі способів подолання окреслених причин, що можуть допомогти виконавцеві впоратись з програмою, донести до слухачів художній задум, незважаючи на стресову ситуацію, у якій виконавець перебуватиме.

Володіння технікою гри має величезне значення для музиканта-виконавця, про що свідчить досвід кращих майстрів музичного мистецтва. Жоден видатний виконавець-інструменталіст не досяг би такої досконалої майстерності й переконливості у виконанні, не міг би так глибоко хвилювати, захоплювати слухача, якби не приділяв належної уваги розвитку своїх технічних можливостей. Важливим компонентом формування виконавської техніки є організація самостійної роботи інструменталіста (власне бажання), що стимулює творчість, індивідуальність у власній інтерпретації музичного твору, виховує організованість, наполегливість, сприяє розвитку професійних навичок музиканта. Водночас виконавець, граючи твір, має розкрити психологічний стан і думки автора, відображені у творі, для чого потрібно попередньо детально проаналізувати засоби та прийоми виконання, які розкривають задум автора, втілюючись у реальному звучанні.

Висновки. У статті розглянуто деякі теоретичні та практичні аспекти формування виконавської техніки, урахування яких у музичній педагогіці й активне використання в роботі сприятимуть повноцінній підготовці майбутніх виконавців-інструменталістів. Добре сформована виконавська техніка асоціюється з високим професійним ступенем інструменталіста. Вона відкриває широкі можливості для багатогранної музичної діяльності.

#### Список використаних джерел

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: учебное пособие / А. Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1982. – 286 с.
2. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано / Т. П. Воробкевич. – Львів: ЛДМА, 2001. – 244 с.
3. Гринчук І. Проблеми музичного мислення: теорія і методика розвитку. Діалектика музичного логосу та ейдосу: навч.-метод. посібник / Ірина Гринчук, Олена Бурська. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. – 224 с.
4. Гусак В. А. Методика розвитку рухової пам'яті у процесі інструментальної підготовки майбутнього вчителя музики: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання» / В. А. Гусак. – К., 2011. – 22 с.
5. Коган Г. М. Работа пианиста / Г. М. Коган. – М.: Госмузиздат, 1963. – 200 с.
6. Либерман Е. Я. Работа над фортепианной техникой / Е. Я. Либерман. – М.: Классика XXI, 2003. – 148 с.

#### References

1. Alekseev, A. D. (1982). *History of the piano art*. Moscow : Muzyka. [in Russian]
2. Vorobkevych, T. P. (2001). *Methods of teaching how to play the piano*. Lviv : LDMA. [in Ukrainian]
3. Hrynchuk, I., Burs'ka, O. (2008). *Problems of musical thinking: theory and methods of development. Dialectics of musical logos and eidos: learning and methodological guide*. Ternopil : Pidruchnyky i posibnyky. [in Ukrainian]
4. Husak, V.A.(2011) *Methodology of teh motor memory development in the process of performance training of the future Music teacher: author's thesis*. Kyiv. [in Ukrainian]
5. Kogan, G. M. (2013). *The work of a pianist*. Moscow : Gosmuzizdat. [in Russian]
6. Lieberman E.Ya. (2003). *Work on the piano technique*. Moscow: Klassika XXI. [in Russian]
7. Maze!, V. (2002). *The musician and his hands: physiological nature and the formation of the motor system: learning guide*. Saint Petersburg : Kompozitor. [in Russian]
8. Neigauz, G. G. (1988). *On the art of playing the piano: teacher's notes*. 5th ed. Moscow : Muzyka. [in Russian]