

В.А. ГУСАК

кандидат педагогічних наук,

старший викладач кафедри

музичного мистецтва

УДПУ імені Павла Тичини

РОЗВИТОК ЗДАТНОСТІ УПРАВЛІННЯ ВИКОНАВСЬКОЮ ДІЯЛЬНІСТЮ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ

1. Серед цілої палітри загальних музичних, художньо-виконавських, психомоторних, технічних, естетичних і артистичних здатностей особливо виділяється специфічна здатність управління інструментально-виконавською діяльністю майбутніх учителів музики. Дане своєрідне психічне утворення формується як у процесі «живої» практичної дії, так і на основі мисленнєвого програвання «у голові» як своєрідного «відтворення музики» (Г. Ципін) за принципом «безпредметної дії» (К. Станіславський).

2. Досить гостро у центрі уваги музично-педагогічної і музично-психологічної наукової думки (Л. Бочкар'єв, В. Григор'єв, В. Петрушин, М. Старчеус, Ю. Цагареллі, Г. Ципін, А. Щапов та ін.) постає проблема розвитку здатності управління інструментально-виконавською діяльністю майбутніх музикантів-педагогів. Ретроспективний зріз наукової спадщини засвідчує, що даний феномен полягає у «вмінні мобілізувати увагу і правильно, у кожную миттєвість гри по-різному розподіляти увагу» [3, с. 38]. З погляду А. Щапова, увагу потрібно «розподіляти перш за все між сприйманням, яке реєструє реальне звучання і смисловий підсумок попереднього та уявою, яка передбачає подальший розвиток музики» [3, с. 38]. На думку Л. Бочкар'єва, розподілення уваги, яке виражається у вмінні сприймати, мислити і діяти в даний проміжок часу за наявності двох або більше напрямленостей указаних процесів, становить психологічний механізм «стану роздвоєння» особистості (К. Станіславський) [1, с. 255].

3. Специфіка управління інструментально-виконавською діяльністю майбутніх учителів музики характеризується усвідомленою рефлексивністю і

вимагає становлення виконавської «Я-концепції» студентів на основі внутрішньої «діалогічної активності» (М. Бахтін), яка «розкриває розмежування функцій особистості: Я-контролера і Я-виконавця» [2, с. 68].

4. Усвідомлене професійне рефлексивне управління виконавською діяльністю майбутніх учителів музики полягає у практичному вирішенні студентами таких умінь, як:

- міра здатності до роздвоєння на «Я» актуальне (реальне) і «Я» ідеальне (уявне), чи на «Я» і «не Я» – систему власних рухів (В. Клименко), «схему тіла» ігрового апарату (М. Старчеус), одухотворений слух (К. Мартінсен), одухотворене («вокалізоване») звучання (М. Давидов) й одухотворений («інкрустований») музичний інструмент (В. Зінченко, М. Ростропович);

- міра здатності до налагодження двох паралельно плинучих незалежних функцій свідомості на тлі активізації музичного мислення, сприймання, творчої уяви і випереджувального психічного відображення – побудова ігрових рухів, пов'язаних з поточною руховою задачею і синтезом отриманого звукового результату та іннервація (підготовка, передчуття) наступних виконавських дій, які необхідні для вирішення подальших мнемічно-виконавських проблем (В. Бардас, Р. Брейтгаупт, В. Подуровський, Н. Сулова та ін.);

- міра здатності до багатопланового розподілу («мобілізації») і переключення слухо-моторної уваги (М. Давидов) на основі функцій зовнішнього та внутрішнього стеження [1, с. 255] і постійного порівняння як «акту пам'яті» (І. Сеченов) Soll wert – внутрішнього керівного елемента у вигляді ідеального слухового уявлення, чуттєвої тканини інтегрального рухового образу виконавських дій як енграм пам'яті з Ist wert – реальною поточною звуковою рецепцією і «свіжими слідами» відтвореної біодинамічної тканини сукцесивної послідовності ігрових рухів та з Zukunft – майбутньою звуковою перспективою розвитку драматургії музичного твору і руховою прогресією побудови звуковисотних інтонувальних ритмо-рухів;

- міра здатності до управління виконавським (емоційним і м'язовим) тонутом відповідно до характеру музики, яка виконується (Ф. Блуменфельд) на

тлі економії засобів виразності (Б. Яворський), активізації «максимальної зосередженості уваги на музичному творі» [1, с. 247], «механічного м'язового контролера» (К. Станіславський), «творчого спокою» (Г. Коган), вищого ratio – художньої і рухової інтуїції (І. Гофман, В. Бардас) та відпрацювання «творчої» (А. Бірмак) і «технічної» (М. Давидов) доміанти. Саме остання інтенсифікує артистичні виявлення студентів і переключає їх увагу від публіки й особистих негативних емоційних переживань, наприклад, побоювання «забути чи не виграти текст», «загнати темп», «збитися» тощо – хвилювання «поза образом» (Г. Коган) на головну мету – змістовне, виразне, точне і стабільне виконання – хвилювання «в образі» (Г. Коган).

5. Практична апробація розвитку рефлексивної здатності студентів управляти інструментально-виконавською діяльністю ґрунтується на застосуванні наступних методів, умінь і прийомів: аудіо чи відео запис; метод «проб і помилок» (Б. Кременштейн); метод ідеомоторного тренування (М. Старчеус); метод «синтетичного диригентського складання» – активного, творчого і відповідального наскрізного виконання музичного матеріалу без нот у справжньому темпі (Г. Нейгауз, Г. Коган, В. Стеценко); метод рефлексивної бесіди (Т. Кремешна); комплексний комбінований метод, який полягає у симультанній спрямованості волі, свідомості й уваги не лише на слухову сферу (вищі ієрархічні рівні управління виконавським процесом), але і на рухову сферу – технічні координаційні рівні (О. Шульпяков); уміння «бути над образом», тобто контролювати власні почуття і дії відповідно до задуму композитора (Л. Баренбойм, Є. Ліберман, Л. Маккіннон); уміння «слухати себе зі сторони», управляти емоційним тонусом і заново наповнювати творчими імпульсами слухові, рухові та емоційні автоматизми (А. Щапов); уміння чути, оцінювати і контролювати себе збоку (В. Петрушин, С. Фейнберг); уміння знайти темпоритм, який адекватний змісту музичного твору, передбачати звучання і одночасно критично оцінювати власну гру (Г. Ципін); обігравання ускладнень в авторському темпі шляхом свідомого педагогічного впливу на звукові орієнтири «ледь-ледь» (Г. Бюлов) рухової задачі, що сприяє

відпрацюванню точності, економічності, пластичності і стійкості ігрових рухів.

6. Естрадне сценічне виконання майбутніх учителів музики, яке ґрунтується на функціонуванні цілої циклічної системи екстероцептивних та інтероцептивних зворотних зв'язків і взаємодії «чуття музичної логіки, чуття цілого і чуття художньої... та технічної міри» [3, с. 39], вимагає виховання у студентів здатності погоджувати кожен ігровий мить з минулим і майбутнім (Л. Цейтлін) або здатності «слухати себе» чи «слухаючи, чути себе» у зв'язку попереднім і наступним (К. Ігумнов, А. Корженевський, Х. Корредор); зумовлюється активізацією виконавської волі та витримки у руслі мобілізації і витрачання енергії (А. Щапов), виведенням фактора техніки у сферу підсвідомості (М. Давидов) і налагодженням системи «слух – рух» (К. Тарасова); керується важливим принципом навчання «слух керує й управляє ігровими рухами» (Б. Кременштейн).

7. Дієвими якісними показниками розвитку рефлексивної здатності майбутніх музикантів-педагогів управляти інструментально-виконавською діяльністю, яка «по-справжньому тренується лише під час творчо активного і відповідального виконання цілої п'єси чи цілої концертної програми» [3, с. 40], є спроможність студентів відчувати «дихання рук» (Ф. Блуменфельд), «кінчики» пальців (Я. Мільштейн), або «дно» чи «опір» клавіатури (А. Корто, Т. Маттей); володіти мистецтвом туше – «зрощенням» пальців з клавіатурою (І. Гофман, К. Ігумнов, Г. Нейгауз); відчувати «зсередини» ігровий прийом (О. Шульпяков) або споглядати виконавський процес (переміщення руки за клавіатурою) внутрішнім поглядом (М. Давидов) тощо.

Література

1. Бочкарев, Л. Л. Психология музыкальной деятельности / Леонид Львович Бочкарев. – М. : Ин-т психологии РАН, 1997. – 351с.
2. Рудницька, О. П. Педагогіка : загальна та мистецька : навч. посібник для ВНЗ / Оксана Петрівна Рудницька. – К. : Інтерпроф, 2002. – 270 с.
3. Щапов, А. П. Фортепианная педагогика / Арсений Петрович Щапов. – М. : Советская Россия, 1960. – 172 с.