

В статье нашли освещение вопросы самостоятельной учебной деятельности будущих педагогов-музыкантов как важной составной специальной подготовки. Автором определены методологические ориентиры музыкально-исполнительской самоподготовки, которые заключаются в определении роли художественно-персонализированного, технологического и аксиологического подходов в формировании интегративных компетентностей на основе изучения специальных предметов. Подтверждено значение самоподготовки студентов в формировании умений систематизации, закрепления, расширения и углубления знаний, а также в мотивации специальных действий.

Ключевые слова: самостоятельная работа, музыкально-исполнительская подготовка, специальная компетентность, художественно-персонализированный, технологический и аксиологический подходы.

This article explores the question of self-training of future teachers musicians. The task of the article: the definition of self-methodological foundations of future music teachers, development of theoretical and practical principles of independent work.

Work of students is the basis of self-independent. It is an essential component of the educational process and involves the integration of different types of individual and collective training activities. Independence is a quality integrated personality. This quality allows to work through their own reflection.

Key indicators of student preparedness to self is the ability to plan their activities, see ways to achieve this goal; briefly demonstrate new material; perform various types of information processing (theses, abstracts, citations).

Self-training of future music teachers is a kind of educational and professional activities. Self-directed to self-mastery of professional competence under the supervision of a teacher. The content of student self-determined professional disciplines curricula, teaching materials, tasks and directions of the instructor. This work includes a number of stages: learning new material, consolidation, replication and application in practice.

An important part of the future teacher independent musician integrative content is music and performing self because includes vocal training, primary and secondary instruments, choral conducting, choral and orchestral class.

The author defines methodological fundamentals of music performance self-training. Art-personalized approach reveals the essential features of artistic and educational reality and art. The technological approach reflects the ability to use information technology in educational independent work. Axiological approach involves activation of internal stimuli general and professional self-development of future specialist.

Keywords: independent work, musical and performing self, professional competence, art-personal, technological and axiological approaches.

УДК 37.091:78

Стеценко І. О.

ДЕЯКІ ПИТАННЯ РОЗВИТКУ СПІВАЦЬКИХ НАВИЧОК СТУДЕНТІВ У ПСИХОЛОГО-ФІЗІОЛОГІЧНОМУ АСПЕКТІ

У статті розглядається техніка співу, як результат встановлення необхідних зв'язків у мовленнєворуховому аналізаторі, зв'язків, які утворюються для здійснення якого-небудь виконавського завдання. Звертається особлива увага на доцільність використання принципу І. П. Павлова при формуванні співацьких навичок, а саме – принципу детермінізму. Обґрунтовується необхідність розвитку внутрішнього уявлення у виконавця про те, які виконавські засоби потрібно використовувати для його звукової реалізації. Показуються шляхи виховання співака, як вирішення двох завдань одночасно: побудови виконавського апарату – формування професійного співочого голосу, і навчання користуватися ним.

Ключові слова: рефлексорні зв'язки, мовленнєворухомий аналізатор, внутрішнє уявлення, музичне мислення, співацькі навички, виконавська техніка.

Проблема підготовки співака і розвитку його, як всебічно розвиненої особистості має глибоке наукове коріння. Наукове підґрунтя дослідження проблеми підготовки співака з точки зору психолого-фізіологічного аспекту становлять наукові праці: І.М. Сеченова, І.П. Павлова, Л.Б. Дмитрієва, Л.Л. Бочкарьова, В.І. Петрушина, Є.Є. Федорова.

Як стверджує Леонід Борисович Дмитрієв (1917 - 1986) - професор, доктор мистецтвознавства, який увійшов в історію музичної культури як найбільший дослідник у галузі вокального мистецтва: «Спів — одна з функцій організму, що підлягає загальним законам його діяльності» [2, с. 202], а «Будь-яке музичне виконання завжди протікає в формі ряду емоційно забарвлених рухів» [2, с. 232]. При цьому, І.М. Сеченов влучно підкреслив, що «вся нескінченна різноманітність зовнішніх проявів мозкової діяльності зводиться остаточно до одного лише явища — м'язового руху» [8, с. 9]. Говорячи про важливість значення рухової функції в іншому місці, він пише: «Та й чи може бути справді інакше, якщо ми знаємо, що рукою музиканта вириваються з бездушного інструменту звуки повні життя і пристрасті, а під рукою скульптора оживає камінь. Адже і у музиканта і у скульптора рука, що творить життя, здатна робити лише чисто механічні рухи ... » [8, с. 10]. Слід зазначити, що Іван Михайлович Сеченов, видатний вчений, засновник фізіологічної школи і мислитель-матеріаліст, ще в 1863 році зазначиву своїй книзі «Рефлекси головного мозку», що «всі психічні акти по способу свого походження суть рефлекси». Однак, експериментальне підтвердження цей висновок Сеченова отримав значно пізніше, а саме в працях Івана Петровича Павлова — видатного вченого, творця науки про вищу нервову діяльність людини, фізіолога та психолога, В результаті чого була стерта умовна межа, яка завжди існувала між «фізіологічним» та «психічним»; отримали своє фізіологічне обґрунтування психічні явища і завдяки цьому виникла змога розглядати організм, як єдине ціле психічного та фізичного.

І.П. Павлов продовжував розвивати ідеї Сеченова і своєю головною заслугою вважав те, що замість, розділеного на дві складові організму — психічну та фізичну, — ми отримали можливість розглядати його в єдності. Ним було зроблено відкриття закономірностей, що складають основу системи нервової діяльності. Першим ваговим моментом є те, що нервові клітини мозку мають здатність знаходитися в двох протилежних станах — в гальмівному, або в збудженому. Під станом збудження мається на увазі активність стану нервових клітин. Він викликає активізацію роботи відповідних залоз, м'язів, тощо на периферії. У такому стані активізації нервова клітина виконує свою діяльність витрачаючи енергію, що в ній зосереджена. Цей активний робочий стан нервових клітин є необхідною основою для здійснення у мозку тієї чи іншої роботи та утворення необхідних рефлексорних зв'язків. Л.Б. Дмитрієв з цього приводу стосовно вокальної діяльності говорить: «Коли співак думає, уявляє собі звучання, яке йому належить відтворити, у відповідних областях кори збуджуються групи нервових клітин, що пов'язані з музичним слухом, з музичною пам'яттю. Отримавши завдання відтворити це слухове уявлення, приходять в збуджений стан ті групи нервових клітин рухової області кори, які відповідають за діяльність м'язів, що беруть участь у фонаційній функції» [2, с. 212]. Тобто, в залежності від дії тих імпульсів, що надходять від рухових нервових клітин по нервових шляхах, і відбувається скорочення м'язів. Під час зорового сприйняття, або прослуховування будь чого людиною — у збуджений стан приходять відповідно ті клітини зони кори мозку, що відповідають за зір, або слух. Якою б небула діяльність кори, чи пов'язана вона з зоровими, слуховими, процесами, чи з процесами, руху, або пам'яті, однак вона вимагатиме активізації певних областей, або, як їх ще іноді називають — центрів нервових клітин.

Таким чином, техніку співу слід розглядати як результат утворення численних зв'язків в мовленнєворухомому аналізаторі, зв'язків, що виникають для здійснення будь-якого виконавського завдання. Адже, у всякому мистецтві реміснична техніка є тією базою, на якій проявляється творчість. Як в афоризмі: «Ремесло є підніжжям до мистецтва». Але в

досконалому мистецтві ремесло зникає і стає непомітним. Всім нам доводилося бачити і чути деяких виконавців, у яких підпорядкованість техніки виконавському завданню стала настільки абсолютна і досконала, що взагалі перестала бути помітною. Сприймається безпосередньо тільки образ, переживання, а сама техніка «розчиняється в виконавстві». Чудовим в цих випадках є непомітність всіх тих технічних елементів, які у інших сприймаються зовсім чітко і своєю довершеністю також здатні викликати захоплення.

Так, якщо у багатьох виконавців ми звертаємо увагу на загальну красу голосу, на правильно поставлену, в міру прикрити ноту, на блиск пасажу і т. п., то, у виконавців високого професійного рівня, завдяки високій майстерності, ми сприймаємо цілісний образ, а не розкладаємо під час прослуховування спів на окремі вдалі фрази чи ноти. І хоча про таких акторів зазвичай кажуть: «це таланти, у них само собою все легко виходить, їм нема чого і вчитися», то насправді знайомлячись з біографіями великих виконавців, стає очевидним якою щоденною, цілеспрямованою і кропіткою роботою сповнене усе їх життя, починаючи з дитинства.

Відомо, що основним в фізіологічному вченні І.П. Павлова є принцип причинної зумовленості всіх реакцій організму — принцип детермінізму. «Та чи інша діяльність організму є закономірною відповіддю на той чи інший зовнішній агент ...» [5, с. 18], — пише І.П. Павлов. Тобто, наші думки і образні уявлення він вважав такими ж реальними умовними подразниками, як і зовнішні чинники.

І.П. Павлов писав: «Ваші власні думки, або німі слова, і слова, які падають на вас від інших, — це теж подразники різної сили і якості, схожі на наші умовні подразники» [6, с. 151]. Умовними подразниками процесу виконання, який, як вже згадувалося вище, завжди протікає в руховій формі, слугують музичні думки, звукові образи, що виникли в результаті осягнення розумом і відчуттям музичного змісту твору. І.П. Павлов пише: «Збудження по нервовим волокнах, як по проводам, — біжить в центральну нервову систему і звідти, завдяки встановленим зв'язкам, іншими шляхами приноситься до робочого органу, трансформуючись у свою чергу в специфічний процес клітин цього органу. Таким чином, той чи інший агент закономірно пов'язується з тією або іншою діяльністю організму, як причина з наслідком» [5, с. 22]. У нашому випадку музичні образи — причина, а їх технічне втілення — наслідок. Вони повинні знаходитися в рефлекторному зв'язку. Отже, саме звукові образи повинні диктувати виконавцю прийоми і технічні засоби для їх звукового втілення, тоді і вся техніка його буде будуватися як вираження певних музично-виконавських завдань.

Між тим, чим багатший внутрішній музичний світ виконавця і чим краще розвинене його музичне мислення, тим різноманітніші і завдання, які воно ставить перед голосовим апаратом в процесі втілення музичних думок композитора. Твір, який належить виконати, породжує внутрішнє уявлення у виконавця про те, якими виконавськими засобами потрібно скористатися для його звукової реалізації. Як пише Л.Б. Дмитрієв: «Відбір виконавських прийомів йде шляхом розвитку потрібних зв'язків у голосовому апараті і уточнення рухів. Створюючи бажане звучання і порівнюючи отриманий звуковий результат, співак шукає відповідності між задуманим і отриманим звучанням, весь час, від спроби до спроби, уточнюючи отриманий результат. Співак здійснює цей відбір на основі того рухового вокального досвіду, який утворився у нього в процесі навчання. Певному звучанню відповідає руховий навик його відтворення. Чим ширше й глибше цей досвід, тим більше можливостей має співак для втілення своїх музичних образів» [2, с. 237].

Складність виховання співака полягає у тому, що, як правило, вимагає одночасного вирішення двох завдань, які тісно між собою пов'язані, а саме: налаштувати виконавський апарат — виробити професійний співочий голос, або «інструмент» співака, і навчити його «грати» на ньому. Що принципово відрізняється від завдання у навчанні інструменталістів — навчити грі на вже готовому інструменті — і тому на перших етапах навчання у більшості співаків переважає основне завдання так званої «постановки голосу», тобто створення «інструменту» співака. А вже коли основні необхідні стереотипи правильного

голосотворення і голосоведіння вироблені, увага переноситься на вміння користуватися ними для здійснення різних виконавських намірів.

Варто зазначити, що ці два завдання мають вирішуватися одночасно і в тісному зв'язку. Так як у всіх випадках, навіть на перших етапах вироблення елементарних навичок утворення звуку, які звичайно формуються у вправах, позбавлених образного музичного змісту, музика має бути присутня як необхідний відправний момент. Адже навіть найпростіший навик повинен ув'язуватися з елементарним виконавським завданням. Хоча, основна увага учня зайнята пошуками потрібного звучання, необхідної узгодженості в роботі голосового апарату, все ж ці пошуки корисно поєднувати із завданнями музичної виразності. Так, кожен вправу можна заспівати як формальну послідовність нот, а можна і як музичну поспівку, як якийсь фрагмент музичної думки. Тобто, в роботі над вокалізами і творами, музичний образ повинен займати чільне місце. Тому, вокальна техніка співака від перших вправ до досконалого оволодіння голосом повинна будуватися в тісному зв'язку з певними музичними уявленнями.

Не випадково, в нотах, що написані для дітей, у вправах або п'єсах, як правило, дається назва цих п'єс, що підказує дитині той образ, який їй слід висловити тим чи іншим технічним прийомом. Наприклад, в «Фортепіанній абетці» О.Ф. Гнесіної вправа, яка має на меті відпрацювання техніки зміни *staccato* і *tenuto*, носить назву «Кукушка». Таким чином, автор відразу хоче ввести у виконання образотворчий елемент, який передає зміст цієї поспівки, щоб дитина працювала не над *staccato* і *tenuto*, а зображувала за допомогою цих прийомів голос зозулі в лісі. Тобто, вже відразу встановлюється зв'язок між музичним образом зозулі і його втіленням у вигляді певних рухових прийомів.

Викладене вище дає можливість зробити висновки що:

- Музичні образи повинні знаходитися у рефлексорному зв'язку та диктувати виконавцю прийоми і технічні засоби для їх звукового втілення, тоді і вся техніка його буде будуватися як вираження певних музично-виконавських завдань.

- Пошук співаком відповідності між задуманим і отриманим звучанням проходить довгий шлях, від спроби до спроби, а сам відбір здійснюється на основі того рухового вокального досвіду, який накопичився у нього в процесі навчання.

- Виховання співака, перш за все, полягає у одночасному вирішенні двох завдань, які у практичній площині досить тісно між собою пов'язані, зокрема налаштувати виконавський апарат, тобто розвинути професійний співочий голос, або «інструмент» співака і навчити його користуватися ним.

- У роботі з формування вокальних навичок співака необхідно прагнути до того, щоб кожен вправу співати не як формальну послідовність нот, а як фрагмент музичної думки, де музичний образ виступав би в тісному зв'язку з певними музичними уявленнями.

- З точки зору фізіології є помилковою існуюча думка про те, що нібито спершу можна поставити голос, тобто сформувати весь комплекс необхідних рухових комплексів і тонкої диференціації рухів окремо від виконавських завдань, а потім займатися виконавством. «Тільки всебічний розвиток музично-виконавських здібностей, розвиток музичного мислення, дає можливість ставити перед голосовим апаратом ті тонкі завдання, які їм належить виконати в процесі втілення образу». [2, с. 240]

Література

1. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности / Л.Л. Бочкарев. – М. : Институт психологии РАН, 1997. – 352 с.
2. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев. – М. : Музыка, 1969. – 675 с.
3. Дранков В.Л. Многогранность способностей как общий критерий художественного таланта. // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения / В.Л. Дранков. – Л. : Наука, 1983.
4. Назаров И.Т. Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования / И.Т. Назаров. – Л. : Музыка, 1969. – 131 с.

5. Павлов И.П. Полное собрание сочинений. Т. 4. / И.П. Павлов. – М.-Л. : Изд-во АН СССР., 1951. – 392 с.
6. Павловские среды. – Т. II. – М.-Л. : Изд-во АН СССР, 1949.
7. Петрушин В.И. Музыкальная психология: Учебное пособие для вузов. – [2-е изд.]/ В.И. Петрушин. – М. : Академический проект; Трикста, 2008. – 400 с.
8. Сеченов И.М. Избранные произведения / И.М. Сеченов. – Т. I.– М. : АН СССР, 1952. – 774 с.
9. Федоров Е.Е. О психологической подготовке музыканта к концертному выступлению / Е.Е. Федоров // Вопросы музыкального знания ; [редактор и составитель Б.А. Шиндин]. – Новосибирск : Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 1999. – С.164-178.
10. Юшманов В.И. Вокальная техника и ее парадоксы; [2-е изд.] / В.И. Юшманов. – С. -П. : ДЕАН, 2002. – 128 с.

Reference

1. Bochkarev L.L. Psihologiya muzyikalnoy deyatel'nosti / L.L. Bochkarev. – М. : Institut psihologii RAN, 1997. – 352 s.
2. Dmitriev L.B. Osnovyi vokalnoy metodiki / L.B. Dmitriev. – М. : Muzyka, 1969. – 675 с.
3. Drankov V.L. Mnogogrannost sposobnostey kak obshchiy kriteriy hudozhestvennogo talanta // Hudozhestvennoe tvorchestvo. Voprosy kompleksnogo izucheniya / V.L. Drankov. – Л. : Nauka, 1983.
4. Nazarov I.T. Osnovyi muzyikalno-ispolnitelskoy tehniky i metod ee sovershenstvovaniya / I.T. Nazarov. – Л. : Muzyka, 1969. – 131 s.
5. Pavlov I.P. Polnoe sobranie sochineniy. T. 4. / I.P. Pavlov. – М.-Л. : Izd-vo AN SSSR., 1951. – 392 s.
6. Pavlovskiesredyi. – Т. II. – М.-Л. : Izd-vo AN SSSR, 1949.
7. Petrushin V.I. Muzyikalnaya psihologiya: Uchebnoe posobie dlya vuzov. – [2-е изд.] / V.I. Petrushin. – М. : Akademicheskiy proekt; Triksta, 2008. – 400 s.
8. Sechenov I.M. Izbrannyye proizvedeniya / I.M. Sechenov. – Т. I.– М. : AN SSSR, 1952. – 774 s.
9. Fedorov E.E. O psihologicheskoy podgotovke muzyikanta k kontsertnomu vyistupleniyu / E.E. Fedorov // Voprosy muzyikoznaniya ; [redaktor i sostavitel B.A. Shindin]. – Novosibirsk : Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, 1999. – S.164-178.
10. Yushmanov V.I. Vokalnaya tehnika i eeparadoksyi; [2-е изд.] / V.I. Yushmanov. – С.-П. : DEAN, 2002. – 128 s.

В статье рассматривается техника пения, как результат установления необходимых связей в речедвигательном анализаторе, связей, которые образуются для осуществления какой-либо исполнительской задачи. Обращается особое внимание на целесообразность использования принципа И.П. Павлова в процессе формирования певческих навыков, а именно – принципа детерминизма. Обосновывается необходимость развития внутреннего воображения исполнителя о том, какие исполнительские средства нужно использовать для его звуковой реализации. Показываются пути воспитания певца, как решение двух заданий одновременно: построения исполнительного аппарата – формирование профессионального певческого голоса, и обучение как им пользоваться.

Ключевые слова: *рефлекторные связи, речедвигательный анализатор, внутреннее представление, музыкальное мышление, певческие навыки, исполнительская техника.*

The technique of singing is considered in the article as a result of establishing the necessary connections in the speech motor, the connections that are formed for the performance of some performing task. Special attention is paid to the expediency of using the principle of I. P. Pavlova in the process of the formation of singing skills, namely: the principle - determinism. The author substantiates the necessity of developing the artist's inner imagination about what performing

means should be used for its sound realization. The ways of the singer's education are shown as the solution of two tasks at the same time: the construction of the executive apparatus - the formation of a professional singing voice, and the teaching of how to use it.

Keywords: *reflex connections, speech-analyzing analyzer, internal representation, musical thinking, singing skills, performing technique.*

УДК 378.011.3 – 051:78]:159.952

Сюй Фейфей

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ УВАГИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ

Стаття присвячена висвітленню питання щодо особливостей формування виконавської уваги майбутнього вчителя музики в процесі фортепіанної підготовки. Автором статті розглянуто проблему виконавської уваги, виявлено її функціональний зв'язок із контролем виконавських дій, висвітлено особливості її формування в контексті вивчення дисциплін інструментально-виконавського циклу.

Ключові слова: *виконавська увага, учитель музики, фортепіанна підготовка.*

У сучасній музично-педагогічній освіті одним із актуальних залишається питання винайдення шляхів покращання фахової підготовки майбутніх учителів музики. Це зумовлено з одного боку зростаючими вимогами суспільства щодо професійних якостей майбутніх фахівців, а з іншого – процесами глобалізації, інформатизації та інтеграції, що посилюють умови конкурентну спроможність на світовому ринку праці. У цьому контексті зростає значущість фортепіанної підготовки студентів, у процесі якої відбувається формування необхідних професійних умінь і навичок, психофізіологічних здібностей та якостей, зокрема, й виконавської уваги, без якої повноцінна музична діяльність є неможливою.

Різні аспекти обраної проблеми стали предметом багатьох педагогічних досліджень у царині професійної підготовки музикантів (Л. Баренбойм, Г. Коган, Б. Кременштейн, Я. Мільштейн, Н. Любомудрова, Г. Нейгауз, Є. Тимакін, С. Савшинський, С. Фейнберг, Г. Ципін, А. Щапов та ін.). Питання виконавської уваги, її ролі, функції і місця в діяльності музиканта-виконавця активно розробляється рядом сучасних науковців у галузі музичної психології (Л. Бочкарьов, М. Жижина, О. Лучініна, О. Винокурова, Т. Комарова). У музичній педагогіці до проблеми виконавської уваги звертались Д. Юник, М. Петренко, Н. Бережна, деякі її аспекти висвітлюють дослідження С. Сливко, С. Міколінської. Однак проблема формування виконавської уваги майбутнього вчителя музики в процесі фортепіанної підготовки, не знайшла достатньо висвітлення у науковій літературі, що підтверджує її своєчасність, актуальність і потребу у подальшому дослідженні.

Мета статті полягає у висвітленні особливостей формування виконавської уваги студентів-піаністів у вищих музично-педагогічних навчальних закладах на різних дисциплінах інструментально-виконавського циклу в процесі опанування.

Фортепіанна підготовка майбутнього вчителя музики у сучасному вищому навчальному закладі педагогічного спрямування забезпечується рядом навчальних дисциплін інструментально-виконавського циклу. Серед них: основний музичний інструмент, концертмейстерський клас, додатковий музичний інструмент та ін. Кожна із них спрямована на набуття виконавцем досвіду відповідно до поставленої мети та специфічних рис самої дисципліни (приміром, виконавський, концертмейстерський, музично-просвітницький досвід, досвід гри в ансамблі). Поряд з цим, на заняттях із зазначених дисциплін вирішуються завдання, що мають спільну мету щодо розвитку музично-творчих, технічних, інтелектуальних, психічних здібностей студента та навичок самостійної роботи над музичним твором. Завдяки такому поєднанню вузьких (притаманних окремій дисципліні) та загальних (притаманних взагалі навчання гри на фортепіано) музично-