

УДК 387.011.3-051]:[78.071.2:159.952]

**Ольга Мельник,**  
доцент кафедри педагогіки мистецтва  
і фортепіанного виконавства  
НПУ імені М. П. Драгоманова;  
**Сюй Фейфен,**  
аспірант НПУ імені М. П. Драгоманова

## **ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ УВАГИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ У СВІТЛІ СУЧАСНИХ НАУКОВО- ПЕДАГОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ**

*У статті розглядається проблема формування виконавської уваги у майбутніх учителів музики в процесі фортепіанної підготовки. Автором здійснений теоретичний аналіз сучасної психологічної, педагогічної, музично-методичної літератури, в ході якого охарактеризовані різні аспекти досліджуваного феномену. На основі вивчених підходів сучасних авторів до постановки і вирішення цієї проблеми розкриті особливості, визначена роль, місце і значення виконавської уваги в музично-виконавській діяльності піаніста, а також підкреслена необхідність формування даного феномену у майбутніх фахівців.*

**Ключові слова:** виконавська увага, музично-виконавська діяльність, учитель музики.

*В статье рассматривается проблема формирования исполнительского внимания у будущих учителей музыки в процессе фортепианной подготовки. Автором осуществлен теоретический анализ современной психологической, педагогической, музыкально-методической литературы, в ходе которого охарактеризованы различные аспекты изучаемого феномена. На основе рассмотренных подходов современных авторов к постановке и решению этой проблемы раскрыты особенности, определена роль, место и значение исполнительского внимания в музыкально-исполнительской деятельности пианиста, а также подчеркнута необходимость формирования данного феномена у будущих специалистов.*

**Ключевые слова:** исполнительское внимание, музыкально-исполнительская деятельность, учитель музыки.

*There're the modern scientists' approaches concerning the solution of the problem of formation of the performing attention of the future music teachers in the process of piano training viewed in the article. The author performed the theoretical analysis of the modern psychological, pedagogical, musical-methodical literature on the specified problem; in the course of the analysis*

*different aspects of the observable phenomenon are characterized. On the basis of the examined approaches of the modern authors to the statement and the solution of this problem there are features of the performing attention opened, its role, place and meaning in the musical-performing activity of a musician-pianist determined in the article, as well the necessity of its formation for the future specialists as one of the condition of the perfection of their musical-performing qualities and the successfulness in the further professional activity underlined.*

**Key words:** *performing attention, musical-performing activity, music teacher.*

Проблема музичного виконавства протягом багатьох десятиліть викликала інтерес і займала центральне місце у дослідженнях науковців у галузі музичної психології та педагогів-музикантів. Сьогодні вона не втратила своєї актуальності, зумовленої постійно зростаючими вимогами до професійної діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва. Серед численних аспектів даної проблеми, особливе місце посідає питання виконавської уваги. Її роль, функції та місце в діяльності піаніста-професіонала висвітлено у працях видатних педагогів-піаністів і виконавців минулого, зокрема, Л. Баренбойма, Й. Гофмана, Г. Когана, Н. Любомудрової, К. Мартінсена, Г. Нейгауза, А. Щапова та ін. Ці корифеї мистецтва фортепіанної гри неодноразово наголошували на важливості розвитку різних якостей уваги виконавця, на зв'язку спроможності учня-піаніста зосереджуватись та максимально концентруватись із успіхами і невдачами як упродовж навчання гри на фортепіано, так і під час публічного виступу. За їхнім переконанням, виконавська увага є необхідною умовою гармонічного функціонування емоційної, розумової та рухової діяльності музиканта, що дозволяє йому реалізовувати попередню внутрішню (інтелектуальну) роботу у зовнішню площину. Втім, незважаючи на достатньо широке висвітлення окресленого питання, воно не втратило своєї актуальності у наш час і знайшло активне продовження у сьогоденній науково-методичній літературі, а також збагатилося дослідженнями сучасних дослідників із музичної психології та мистецької педагогіки. Ці дослідження розкривають різнобічність проблеми виконавської уваги, деталізують її зв'язки із іншими психічними процесами виконавця, окреслюють її значення і місце у музично-виконавському процесі тощо.

Мета статті полягає у спробі висвітлити нинішні позиції науковців щодо означеної проблеми.

У сучасних дослідженнях увага розглядається як: необхідна умова успішності музично-виконавської діяльності (Л. Бочкарьов, О. Винокурова, М. Жижина, О. Лучиніна); фактор формування виконавської надійності (Д. Юник); складова однієї з дев'яти базових здібностей (Д. Кірнарська);

елемент у загальному психологічному комплексі музиканта-виконавця (Г. Овсянкіна); форма прояву музично-слухацької активності (С. Сливко); невід'ємний чинник музично-педагогічного спілкування вчителя (Л. Майковська) тощо. У дослідженнях М. Петренко і Н. Бережної актуалізується проблема формування виконавської уваги у процесі хорового співу. Питанню формування слухової уваги молодших школярів присвячено дослідження С. Миколінської. Різноманітні аспекти цієї проблеми представлені в роботах Г. Падалки, О. Рудницької, О. Щолокової.

Так, у працях Л. Бочкарьова проаналізовано різноманітні форми налаштування та прийоми концентрації уваги музикантів на естраді. Автор наводить приклади та виказує думку про те, що кожен виконавець знаходить свою власну манеру концентруватись, зосереджуватись на сцені. У той же час психолог неодноразово підкреслює, що багатьом з музикантів не потрібно додаткових прийомів, що сприяють концентрації уваги під час концертного виступу. За його переконанням, це, перш за все, пов'язано з індивідуальними особливостями психічних процесів і властивостей особистості виконавця.

Також досліджуючи шляхи оптимізації системи підготовки музикантів, Л. Бочкарьов торкається питання психологічної допомоги в сфері музичного виконавства і педагогіки та доводить ефективність застосування психорегулюючого тренування (ПРТ) музикантами в умовах публічного виступу. Автор робить висновок про те, що таке тренування не лише надає можливість зниження естрадного хвилювання, а й сприяє легкому «перенесенню» уваги, зосередженої на власних тілесних відчуттях, на музичний твір і концертну діяльність, що має відбутися.

Окрім вищезазначеного, дослідник ретельно розглядає існуючі загальні закономірності, фази та етапи психологічної виконавської підготовки, підкреслюючи велике значення уваги в даному процесі. Він виділяє чотири етапи психологічної підготовки музиканта-виконавця до концертного виступу, кожен з яких має свої особливості, зумовлені завданнями, засобами і прийомами їх вирішення. При цьому загальним завданням для усіх етапів апіорі автор називає формування стану психічної готовності музиканта до виступу. Суть останнього з них (ситуативна психологічна підготовка) полягає у створенні психологічної готовності та в максимальній зосередженості музиканта на виконуваному музичному творі. На думку дослідника даний етап реалізується завдяки витісненню зі свідомості всіх зайвих подразників, не пов'язаних із майбутньою діяльністю, він же виступає й однією з умов налаштування на образний лад музичного твору [1].

У контексті дослідження таланту і музичних здібностей Д. Кірнарська торкається питання уваги, визначаючи її місце серед інших психічних універсалій. Дослідниця є прихильницею теорії дев'яти видів

інтелекту (*intelligencies*) Хауерд Гарднера та вважає її своєрідною альтернативою ідеї загальних здібностей. Д. Кірнарська переконана, що гарднерівські «*intelligencies*» слід трактувати саме як здібності, розуміючи під ними певні операційні психічні системи, що пристосовані до засвоєння різних реальностей. До однієї з таких дев'яти базових здібностей (тілесно-рухової) автор дослідження відносить й увагу. Як вона зазначає, «тілесно-рухова обдарованість – це тілесний «розум», який не дозволяє витратити сили даремно, розумно чергуючи напруження й розслаблення – те, на що звичайна людина витрачає свою увагу та увагу» [2, с. 43]. До того ж науковець робить висновок про відсутність у людини загальних здібностей, втім як кожен з нас є носієм дев'яти базових спеціальних здібностей (за Х. Гарднером). Саме вони складають, наряду із креативною (обдарованість) та емоційною (мотивацію), операційну частину інтегративної та багатокомпонентної властивості – таланту, за допомогою якого народжуються найвищі досягнення людства [2].

Розглядаючи психологічні проблеми інтерпретації, Г. Овсянкіна визначає ряд психічних вимог до артиста, зумовлених даною діяльністю, та загальний психологічний комплекс музиканта-виконавця. Серед них (окрім музичної обдарованості) дослідниця називає аналітичний склад ума, спроможність до емоційного переживання, здатність до багатоманітного асоціативного ряду та швидкість психічного переключення. Окремо вона наголошує на вагомості сильної волі, дару впливати на інших, колосальній концентрації уваги й самоконтролі. Цікавою для нашого дослідження також є думка Г. Овсянкіної щодо зв'язку артистичності й уваги виконавця. За її переконанням, артистичність містить у собі здатність подвійного переживання часу на естраді. Воно полягає у миттєвому передчутті цілого, яке має відбутися, й одночасному проживанню реальної миті, що виявляється у спрямованості свідомості, волі на загальний рух музичної думки. При цьому надзвичайне значення має різке психічне переключення та швидка м'язова реакція. Як зазначає дослідниця: «Подвійне переживання часу передбачає й уміння «роздвоювати» увагу, бути одночасно захопленим і холодним аналітиком» [4, с. 174]. Це міркування підкреслює контролюючу функцію уваги під час сценічного виступу виконавця, її надважливе місце у процесах самоволодіння.

Дослідження О. Лучиніної та О. Винокурової, в якому підіймається питання психологічних передумов професійної успішності музиканта та основних принципів і методів психологічної корекції професійного музичного розвитку студентів, торкається також теми психологічної типології проблем музиканта. Однією з них, що на думку дослідників є найгострішою, постає проблема сценічного хвилювання та ролі уваги у його подоланні. Автори розділяють думку Г. Ципіна щодо можливих причин надмірного сценічного хвилювання. Вони вважають, що ступінь хвилювання прямо пропорційна ступеню концентрації виконавця на

власному «я». Це, в свою чергу, провокує появу боязні чужої думки у зв'язку із постійною оцінкою себе та сконцентрованості на власних переживаннях. Як наслідок – виникнення страху, паніки і внутрішніх психологічних блоків. Дослідниці, які є прибічниками тілесно орієнтованої парадигми, вбачають рішення означених проблем у застосуванні психофізичних підходів, стверджуючи і практично підтверджуючи, що завдяки цьому можна помітно зняти напругу і понизити симптоми хвилювання.

Різноманітні аспекти проблеми виконавської уваги дістали достатньо широкого резонансу й у сфері музичного навчання та виховання. Зокрема, формуванню виконавської надійності музикантів-баяністів та уваги як головного фактора у даному процесі присвячено дослідження Д. Юника. Дослідник наголошує на важливості застосування музикантами в стресових умовах розподілу уваги на наступні об'єкти: емоційно-образний зміст, мелодико-ритмічну лінію, динаміку, педалізацію, міх, перемикач тощо. Автор дослідження доводить, що ефективність формування виконавської надійності баяніста залежить від регулювання властивостями уваги як під час роботи над музичними творами, так і під час їх виконання в екстремальних умовах. При цьому він зазначає, що свідомому регулюванню підлягають найважливіші властивості уваги – концентрація, розподіл, обсяг і переключення, натомість як стійкість і коливання також є важливими для виконавського процесу, але свідомо не регулюються. Д. Юник зазначає, що «якісне знання музичного матеріалу допомагає уникати незапланованої концентрації уваги в період концертного виконання, що сприяє збереженню надійності гри» [7, с. 132].

У запропонованій Л. Котовою методиці з формування емоційної стійкості студентів є положення про саморегуляцію емоційної сфери і спрямовування уваги на вдало відтворену інформацію з метою виникнення сценічних емоцій. Автором доведено, що формування навичок свідомого управління психофізіологічним станом виконавського апарату зі збереженням напруги в межах встановлених «оптимумів», а також визначення послідовності провідних об'єктів уваги під час гри кожного фрагменту музичних творів і їх мінливість сприяють стійкості уваги та яскравому і надійному відтворенні музичного матеріалу.

У публікації, присвяченій педагогічному спілкуванню на уроці музики, Л. Майковська доводить яке важливе місце займає увага в означеному процесі. Вона дотримується думки, яка неодноразово виказувалась у дослідженнях Л. Арчажнікової, Г. Падалки, О. Ростовського, О. Рудницької, О. Щолокової та інших сучасних науковців, щодо схожості професій вчителя й актора. Дослідниця вважає, що увага вчителя музики, яка схожа на увагу артиста, бере початок не лише у вольовій та інтелектуальній, а, передусім, в емоційно-естетичній сфері, що дозволяє педагогу вловити різноманітні емоційно-естетичні характеристики

музично-педагогічного процесу, часто «непомітні» для інших психологічні «струми» музично-педагогічного спілкування. Ураховуючи специфіку художньо-комунікативної діяльності, Л. Майковська визначає увагу учителя музики як художньо-педагогічну, а серед її ознак і властивостей називає багатооб'єктність, динамічність та оперативність. Доцільною для нашого дослідження є також думка Л. Майковської про те, що «в процесі музично-педагогічного спілкування увага педагога виступає компонентом «творчого натхнення» та служить основою організації захоплюючого за формою і змістом уроку музики» [5, с. 24]

Сучасні погляди на рішення проблеми виконавської уваги викладено у роботах М. Жижині, де процес формування уваги називається процесом її професіоналізації, що має складну динамічну структуру, яка включає вольовий, емоційний, когнітивний, соціальний, мотиваційний компоненти. Автор дослідження детально розглядає різні видові характеристики уваги музиканта-виконавця, особливо підкреслюючи значущість для музичної педагогіки такого її виду як самоспрямована увага при рішенні широкого кола завдань виконавської напрямку. М. Жижина наголошує, що знання щодо різноманіття уваги та специфіки включення різних її видових характеристик у музично-виконавську діяльність є необхідним для успішного й ефективного формування виконавської уваги музиканта. Дослідницею також визначено можливості і роль різних чинників, що впливають на ефективність формування професійних якостей уваги, а також умови, що забезпечують успішність формування виконавської уваги студентів-музикантів. Серед них особливе місце надається врахуванню індивідуальних особливостей уваги студента, здійсненню індивідуального підходу щодо її розвитку, стимулюванню внутрішньої мотивації учбово-репетиційної та концертної діяльності, розвитку емоційної сфери тощо. Велике значення дослідниця надає здатності студента до самомотивації, вольового й емоційного самоволодіння, генерації необхідних для роботи почуттів, визначаючи це як емоційно-вольові й мотиваційні фактори, що сприяють формуванню високого рівня виконавської уваги музиканта. Окрім визначених умов і факторів М. Жижина наголошує на особливому специфічному засобі формування виконавської уваги – особистому прикладі педагога. За її міркуванням саме викладацький приклад може бути більш потужним у виховній сфері засобом, ніж традиційні вербальні засоби впливу, оскільки нерідко певні якості педагога сприймаються й присвоюються його учнями.

Також у контексті нашого дослідження цікавою постає дисертація С. Сливко, у якій здійснено теоретичне узагальнення проблеми формування музично-слухової активності студентів мистецьких спеціальностей вищих закладів педагогічної освіти у процесі інструментально-виконавської підготовки. Предметом свого дослідження автор обирає усвідомлену й контрольовану увагу музиканта-виконавця, яка відповідає довільній та

після довільній зосередженості, що в музично-виконавському процесі активізує музичний слух виконавця. Спираючись на концепцію поетапного формування розумових дій П. Гальперіна, вона пропонує наступний алгоритм формування уваги виконавця як «розумової дії контролю»: засвоєння способу розгорнутої орієнтуючо-контролюючої діяльності; кероване переведення орієнтуючо-контролюючої діяльності у внутрішній план дій; адаптація орієнтуючо-контролюючої діяльності до умов, що змінюються [6].

Разом з цим С. Сливко, конкретизуючи сутність музично-слухової активності, розглядає її як необхідну професійну якість художньо осмисленої діяльності. На думку дослідниці, саме вона в музично-виконавському процесі реалізується через усвідомлену зосередженість уваги на художньо-сміслових елементах музичного твору в їх взаємодії і цілісності. Це забезпечує повноцінне осягнення художньо-змістовної сутності твору, самостійний відбір художньо-доцільних засобів виконавської виразності втілення та виступає першоосновою поточного контролю й оперативного коригування музично-виконавського результату [7].

У дослідженні С. Миколінської розроблено цілісну поетапну методику формування слухової уваги учнів молодших класів на уроках музики. Дослідниця розуміє під означеним феноменом процес і результат налаштування на сприймання музичних явищ, що виявляється у здатності до зосередження на їх звучанні та художньо-змістовній сутності та вважає, що він сприяє аналізу звукової інформації, контролю та регуляції музичної діяльності в цілому. С. Миколінська переконана, що структуру досліджуваного нею феномену утворює взаємозв'язок його властивостей, до яких автор дослідження відносить концентрацію, стійкість, вибірковість, розподіл, переключення, обсяг, на рівень сформованості яких впливають вікові та індивідуальні особливості, досвід музичної діяльності молодших школярів. А серед його функцій у різних видах музичної діяльності називає взаємодіючі між собою мотиваційно-пошукову, контрольну-оцінну та регулятивно-коригуючу функції [3].

У публікаціях М. Петренко, Н. Бережної актуалізовано проблему формування виконавської уваги майбутніх учителів музики у процесі хорового співу, під якою дослідниці розуміють цілісну регульовану систему ситуативних проявів емоційної, волевої, ансамблевої, саморегулюючої характеристик у єдності з передумовою, операційною та післяопераційною, її складовими. Означені автори вважають, що саме цей ресурс людської психіки забезпечує продуктивність музично-виконавських результатів. Також вони наголошують на тому, що виконавська увага фокусує необхідні психічні сили особистості, спрямовуючи їх на розв'язання різних музично-виконавських проблем. Ми повністю погоджуємося із думкою авторів дослідження з приводу того, що гарно розвинена виконавська увага майбутнього вчителя музики дає змогу

поглибити його бачення, деталізувати музичні явища й успішно здійснювати виконавський процес.

Вищенаведений короткий теоретичний аналіз сучасних психолого-педагогічних досліджень з одного боку свідчить про чималий інтерес науковців щодо різних аспектів проблеми виконавської уваги майбутнього вчителя музики, доводячи її актуальність. Однак, з іншого боку, він дозволив виявити недостатню розробленість окремих сторін і певних питань, що мають місце при вивченні даної проблеми. Зокрема, мало дослідженим залишається проблема формування виконавської уваги майбутнього вчителя музики у процесі фортепіанної гри, а саме окреслення ролі, місця та функцій цієї психічної властивості на різних стадіях роботи студента-піаніста. Зважаючи на це, відмітимо, що визначена нами проблема є актуальною, вагомою та потребує подальшого дослідження.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Бочкарёв Л. Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Л. Бочкарев. – М. : «Институт психологии РАН», 1997. – 352 с.
2. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности / Д. К. Кирнарская. – М. : Таланты-XXI век, 2004. – 496 с.
3. Миколінська С. І. Методика формування слухової уваги молодших школярів на уроках музики : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання» / С. І. Миколінська. – К., 2013. – 22 с.
4. Овсянкина Г. П. Музыкальная психология / Г. П. Овсянкина. – С.-П. : Издательство «Союз художников», 2007. – 240 с.
5. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: Учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. учеб. заведений / Д. К. Кирнарская, Н. И. Киященко, К. В. Тарасова и др.; Под ред. Г. М. Цыпина. – М. : Издательский центр «Академия», 2003. – 368 с.
6. Сливко С. А. Поетапне формування музично-слухової активності виконавця / С. А. Сливко // Наукові записки НПУ ім. М. Гоголя. Серія: Психолого-педагогічні науки. – Ніжин, 2011. – № 6 – С. 91–93.
7. Сливко С. А. Формування музично-слухацької активності студентів мистецьких спеціальностей у процесі інструментально-виконавської підготовки : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання» / С. А. Сливко. – К., 2013. – 20 с.
8. Юник Д. Г. Увага як фактор формування виконавської надійності баяніста у вузах музично-педагогічної спеціальності : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання» / Д. Г. Юник. – К., 1993. – 17 с.