

УДК 37.013:7874

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ СТУДЕНТІВ-МУЗИКАНТІВ У ЗВО

Олійник Тетяна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри інструментального виконавства, Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини.

ORCID: 0000-0001-9095-8180

E-mail: t.kremeshna@gmail.com

Умрихіна Оксана, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри інструментального виконавства Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

ORCID: 0000-0002-1735-1152

E-mail: roza2223@meta.ua

У статті досліджується проблема формування виконавської культури майбутніх музикантів-виконавців у закладах вищої освіти. У контексті виявлених протиріч автори розглядають наступні напрямки реформування сучасної вищої школи: концептуальні підходи до виховання та освіти виконавців; зміст навчально-виховного процесу в області виконавського мистецтва; форми і методи повсякденної художньо-педагогічної роботи. Особлива увага приділяється розгляду принципів спрямованості та зацікавленості, застосування яких дає можливість ефективно здійснювати процес розвитку виконавської культури студентів.

Ключові слова: студенти-музиканти, виконавська культура, заклад вищої освіти, фортепіанна школа, музично-фахова підготовка, принцип спрямованості, принцип зацікавленості, музично-виконавська діяльність.

FEATURES OF THE FORMATION OF STUDENT MUSICIANS PERFORMING CULTURE IN HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS

Oliinyk Tetiana, PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor at the Department of Instrumental Performance, Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University.

ORCID: 0000-0001-9095-8180

E-mail: t.kremeshna@gmail.com

Umrykhina Oksana, PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor at the Department of Instrumental Performance, Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University.

ORCID: 0000-0002-1735-1152

E-mail: roza2223@meta.ua

The article examines the problem of forming the performing culture of future musicians in higher education institutions. In the context of the identified contradictions, the authors consider the following directions of reforming the modern higher education institution: conceptual approaches to the education of performers; the content of the educational process in the field of performing arts; forms and methods of everyday art and pedagogical work. The content of these directions in the process of piano training till 1991 is described, it is found that it is closely connected with scientific and methodological works in the music field, where the peak of activity fell during the postwar period.

Different positions on formation of musical and professional development of young people, which depend on motivation, are characterized; general outlook; set of qualities, preferences of the authors of theoretical works; the specific potential of the researcher; volume and direction of pedagogical activity; a variety of music and performance; personal actualization.

Particular attention is paid to the consideration of the principles of orientation and interest, the application of which gives an opportunity to effectively carry out the process of development of students' performing culture. It has been found out that the orientation of the teacher's work in the executive class should include not only technological, artistic-figurative, educational, but also developmental aspects with elements of active creative position. The effectiveness of students' performing culture will depend on the orientation of the teacher to deepen the processes of perception, imagination, reproduction, which are closely related to all students' mental operations, and their development of thinking, in general. The principle of interest makes the work of improving the executive apparatus more natural, desirable, which rejects routine and stereotype. If there is interest during the educational process, then there are such components as accessibility, enthusiasm, understanding, commitment, which is very important for performing music and creative activity. Absence in music-pedagogical practice of interest leads to formalism, superficial contemplation, and as a result, to pseudo-creation.

Keywords: *student-musicians, performing culture, higher education institution, piano school, music-professional training, principle of orientation, principle of interest, musical performance.*

Глибокі зміни, що відбуваються у сучасній освіті пред'являють високі професійні вимоги до особистості музикантів-виконавців. Так, виникає необхідність становлення їхньої творчої індивідуальності, самостійності, ініціативності, індивідуального стилю музично-виконавської діяльності та виконавської культури. Це ті якості, які не лише допоможуть студентам зацікавити аудиторію, залучити її до національної та світової музичної спадщини, а й забезпечать конкурентоздатність майбутніх фахівців на сучасному ринку праці, дадуть можливість максимально реалізувати свій творчий потенціал.

У свою чергу, процес підготовки висококваліфікованих фахівців в області виконавського мистецтва багатогранний за своєю структурою, що проявляється у специфіці на рівні музичної освіти у ЗВО та на рівні природи музично-виконавської творчості. Все це вказує на необхідність зміни наукових підходів, що забезпечують професійний розвиток музикантів-інструменталістів у закладах вищої освіти.

Реформування системи виконавської підготовки у вищому навчальному закладі передбачає вирішення низки суперечностей та комплексу невирішених завдань. Так, про необхідність формально-структурних і сутнісних перетворень писали багато провідних фахівців, серед яких педагоги та психологи (Є. Абдуллін, Ю. Азаров, Ш. Амонашвілі, І. Бех, О. Бодалев, Л. Новікова, А. Петровський, М. Ярмаченко) та ін. Відзначалася нетерпимість стандартизації навчально-виховного процесу, домінування авторитарно-командного стилю викладання, формалізму педагогічних заходів; констатувалися фактичний розрив між навчанням і вихованням, порушення наступності в організації та структуруванні навчального процесу в його вимірі (школа – середній професійний навчальний заклад – ЗВО).

Різні аспекти підготовки музикантів представлено в дослідженнях з естетики мистецької освіти (П. Антохін, В. Бехтерев, Ю. Боров, В. Гасилов, М. Євтух, О. Олексюк, Г. Падалка, Ю. Рагс, А. Сохор, Б. Фролов, М. Ципін, О. Щолокова), музичної психології (А. Олексюк, Т. Адорно, В. Андрющенко, В. Апрелева, Д. Кірнарська, С. Сисоєва, Б. Теплов); соціології мистецтва (Ю. Давидов, І. Зязюн,

А. Мудрик, О. Савченко, Б. Смирнов).

Історико-педагогічний аналіз інструментальної галузі подано у наукових студіях Н. Гуральник, М. Давидова, А. Козир, Г. Ніколаї.

Мета статті полягає у дослідженні особливостей формування виконавської культури студентів-музикантів у закладах вищої освіти.

Новий етап розвитку професійної системи музичної освіти виявив низку протиріч, які сьогодні гостро стоять на порядку денному реформування вищої школи, та проявляються у наступних напрямках:

- концептуальні підходи до виховання та освіти виконавців;
- зміст навчально-виховного процесу в області виконавського мистецтва;
- форми і методи повсякденної художньо-педагогічної роботи.

Характеристика змісту зазначених напрямків у процесі фортепіанного навчання до 1991 р. тісно пов'язана з науково-методичними роботами в музичній галузі, причому, пік активності в цьому припав на післявоєнний період. Їх автори (Л. Баренбойм, Т. Беркман, Г. Коган, С. Фейнберг) [3, с. 83–84] велику увагу приділяли розвитку музичної педагогіки, виконавської практики в різній взаємопозиційності (Б. Міліч, Л. Харсєєва, Г. Ципін) [12]. В працях багатьох науковців було розкрито загально визнаний комплекс типових понять, що є цілком природно для специфіки творчого оволодіння фортепіано. Варіювання поглядів не виключало розкриття специфічно музичних явищ. Було досягнуто окремі освітні проблеми, педагогічні погляди та особистісні позиції різних авторів та творчі надбання піаністів. Переслідуючи одну мету: ефективність музично-фахового розвитку молоді, науковці займали дещо різні позиції щодо процесу її втілення, кожний з авторів розкривав ці позиції специфічними для себе шляхами. Ці підходи залежали від:

- мотивації;
- загального кругозору;
- набору якостей, вподобань самих авторів теоретичних праць;
- специфіки потенційних можливостей дослідника;
- обсягу та спрямування педагогічної діяльності;
- різновиду музично-виконавської творчості;
- особистісної актуалізації [7].

У загальнокультурному просторі відбувались донорські процеси з боку України, але не можна забувати, що фортепіанна школа, опинилась у становищі асимілюючої культури. Саме в ній асимілювались європейські (австрійські, німецькі, французькі, чеські) здобутки, які сприяли її розвитку швидкими темпами (навчання в Європі В. Барвінського, А. Бенша, Р. Глієра, М. Лисенка, П. Луценка); позитивний вплив знайомства в Україні з європейськими досягненнями Ф. Бузоні, К. Цеккі, Ф. Ліста, А. Рубінштейна; педагогічна діяльність Г. Беклемішева, Ф. Блуменфельда, Г. Нейгауза, В. Пухальського, І. Слатіна та інших.

З іншого боку, слід вказати на традиції вітчизняної виконавської школи, які здобули високий авторитет в області світової музичної культури. Школа в даному виразі постає як комплекс певних естетичних і професійних норм, правил, установок, закономірностей, як певна єдність поглядів (музично-виконавських і педагогічних принципів, методологічних підходів) тих, хто виступав в якості її основоположників та

адептів, як певний рівень естетичної, духовної свідомості музиканта-виконавця. На сучасному етапі українську піаністичну школу з успіхом представляють І. Аксельруд, В. Сирятський, М. Мойсеєва, Л. Тарапата, Н. Гуральник.

Беручи до уваги позицію основоположників вітчизняної виконавської школи, а також сучасних дослідників природи музичної творчості, музичного виконавства можна визначити концептуальний підхід, що дозволяє продуктивно і динамічно, в цілому ефективно розвивати виконавську культуру студентів-виконавців.

Так, особистісно-орієнтований, продуктивно-діяльнісний, креативно-розвивальний, художньо-виховний, духовно-формульвальний підходи сьогодні багато в чому уособлюють парадигму розвитку виконавської культури студентів виконавців. «В даний час дуже важливо за стандартами вищої професійної освіти третього і четвертого поколінь побачити, почути, зрозуміти і «охопити» творчу природу студента-музиканта. В діагностиці творчого потенціалу музиканта на одне з провідних місць виходить творче сприйняття, продуктивна уява, які багато в чому визначають цілісний гармонійний розвиток творчої свідомості студентів» [5, с. 44–45].

Аналіз музично-педагогічної літератури дозволяє виявити ряд принципів, застосування яких дає можливість ефективно здійснювати процес розвитку виконавської культури студентів.

Принцип спрямованості. Художньо-педагогічний процес у виконавському класі повинен бути спрямований як на розвиток техніки виконання, так і на вирішення виховних завдань, розширення кругозору, підйом інтелектуального рівня студентів. Музиканта багато в чому можна порівняти з мислителем, який повинен постати і як майстер, і як художник. Підтверджуючи цю думку, А. Доліво підкреслює: «Мармур, як би не був прекрасний, мертвий до тих пір, поки людина не підпорядкує його своїм задумом рукою, озброєною твердим і слухняним різцем» [9, с. 9]. Д. Аспелунд продовжує: «Але, в свою чергу, помилки припускаються й ті, хто перетворює техніку в самоціль, вважаючи, що технічним вдосконаленням може обмежитися вся робота по вихованню музиканта-виконавця. Техніка – засіб, а не мета» [2, с. 163]. Багато музикантів-професіоналів з осудом ставляться до «механістичного» виконання та бездумної «біганини» пальців. Так, поганим виконанням, «простим перебиранням клавіш, чергуванням струн» тощо Д. Благой називає те виконання, яке «не здатне викликати у слухачів будь-які почуття» [4, с. 60]. Говорячи про виконавську техніку слід зауважити, що її часто розглядають у вузькому і широкому сенсах. Так, у вузькому сенсі техніка являє собою володіння способами і прийомами гри на тому чи іншому музичному інструменті, співу або диригування. Техніка в широкому сенсі має на увазі вміння домагатися динамічних і агогічних відтінків, тонко їх відчувати, розуміння стилістичної специфіки твору, володіння культурою звуку тощо.

З цього приводу І. Мусін висловився наступним чином: «Цілком очевидно, що одних лише прийомів тактування недостатньо. Що можна передати, позначаючи рукою лише початкову точку кожної долі такту? Для того, щоб відобразити в жесті всю особливість розвитку музичної тканини твору, необхідно мати у своєму розпорядженні засоби, за допомогою яких можна було б показати рух звуків всередині долі, виражати в жесті всю ритмічну і звукову своєрідність. Окрім того, необхідно вміти відображати зв'язки між долями, їх динамічні співвідношення – стійкість або перехідність; потрібно вміти показати «перспективу» руху музичної фрази, її спрямованість до кульмінаційної

точки, точки «тяжіння». Інакше кажучи, жест повинен бути насичений музичної «матерією», а сам диригент повинен відчувати «матеріальність» звуку» [13, с. 19, 20].

Виконавське мистецтво утворює навколо себе потужне виховне середовище, безпосередньо впливає на всіх учасників художньо-педагогічного процесу. Однак цей процес може піти в небажаному напрямку, і не тільки з причини вибору малохудожнього репертуару. Це пов'язано, перш за все, з самим процесом навчання. Наприклад, при розвитку в студентів аналітичної спроможності в оцінці якості звучання можуть виникнути ситуації, образливі для найбільш слабких студентів. Задача педагога – не допустити цього, контролюючи себе, та виховуючи у майбутніх фахівців доброзичливість при оцінці недоліків (професійно-особистісні якості педагога). В свою чергу, в даних педагогічних умовах необхідно формувати в студентів адекватну позицію щодо оцінки звучання як підсумкового мистецького продукту. Завищена або занижена самооцінка музичної діяльності студентів-виконавців призводить до негативних наслідків (мала продуктивність занять, зриви на концертних виступах, апатія, депресії) тощо. Навпаки, адекватна самооцінка вихованцями художньо-педагогічного процесу, його результатів і перспектив, сприяє оптимальному вирішенню музично-творчих завдань, раціональному використанню свого технологічного ресурсу, своєчасному визначенню ближньої, середньої і дальньої перспектив у розвитку власної виконавської культури.

Педагогічні підходи у виконавському класі повинні передбачати активізацію емоційно-чутливої природи музикантів. Подібну активізацію необхідно корелювати зі стилістикою, особливостями жанру виконуваних творів, безпосереднім змістом художнього образу.

Спрямованість роботи педагога в класі повинна включати в себе не тільки технологічний, художньо-образний, виховний, а й розвивальний аспект з елементами активної творчої позиції. Ефективність розвитку виконавської культури студентів буде залежати і від спрямованості роботи педагога на поглиблення процесів сприйняття, уявлення, відтворення, які тісно пов'язані з усіма розумовими операціями студентів, розвитком їх мислення в цілому.

Принцип зацікавленості багато в чому визначає організацію навчального процесу (не тільки відвідуваність занять, а й ступінь задіяності студентів у музично-творчому процесі). Принцип зацікавленості робить роботу над вдосконаленням виконавського апарату більш природною, бажаною, яка відкидає рутинність та стереотипність. Якщо під час навчально-виховного процесу присутній інтерес, то там є такі складові, як доступність, захопленість, розуміння, цілеспрямованість, що дуже важливо для здійснення музично-творчої діяльності. Відсутність в музично-педагогічній практиці інтересу призводить до формалізму, поверхневої споглядальності, а в результаті – до псевдотворчості. Тому інтерес грає роль своєрідного каталізатора навчального процесу, що виявляє вплив на якість його організації та змісту. Так, велике значення для становлення й розвитку інтересу до музично-виконавської діяльності має особистість педагога. Мислителі різних епох вважали, що успіх у навчанні залежить передусім від певних особистісних якостей того, хто навчає, від особистості самого викладача. Педагогічний вплив залежить, насамперед, від розуму, характеру, волі вихователя, яскравості й своєрідності його особистості. На думку Ш. Амонашвілі, «Вчитель повинен бути сам по собі особистістю, тоді він буде цікавий дітям» [1, с. 40].

Справжня педагогіка, відзначає І. Зязюн, – «це «я», моя особистість, те, що неповторне в кожному з нас» [10, с. 9]. Для розвитку інтересу в студентів до музично-виконавської діяльності, на думку В. Вовк та М. Ярової, слід дотримуватися певних умов, зокрема:

- врахування індивідуально-психологічних, музично-виконавських особливостей студентів;
- організація творчої діяльності студентів на основі психологічно повного циклу діяльності;
- спрямованість змісту навчального матеріалу на розвиток і задоволення потреб студентів в музичному мистецтві;
- стимулювання творчої самореалізації майбутнього виконавця завдяки застосуванню психологічних методів і прийомів особистісно-орієнтованого підходу [6, с. 36–38].

Крім того, значне місце в процесі розвитку інтересу до музично-виконавської діяльності студентів посідає емоційна привабливість змісту навчального матеріалу. Виховання інтересу до музично-виконавської діяльності, зазначає М. Давидов, пов'язане з умінням педагога «розпалити вогник емоційності» [8, с. 196].

Слід зауважити, що принцип зацікавленості слід використовувати не тільки для поглиблення змісту та тематичного спектру навчального процесу. Важливо знайти детермінанти, міжпредметні зв'язки, які обумовлюють прагнення до отримання нових знань, активізацію естетичного інтересу студентів-виконавців. Принцип зацікавленості безпосередньо пов'язаний з процесом професійного зростання майбутніх виконавців.

Таким чином, особливості формування виконавської культури студентів-музикантів у ЗВО передбачають наявність у предметі вивчення як елементів розвитку (нового знання), так і елементів зацікавленості. Саме оптимальне поєднання компонентів розвитку та інтересу дає високий художньо-педагогічний результат. Згодом предмет розвитку та інтересу можуть зливатися воедино, утворюючи цілісну субстанцію, яка уособлювала динаміку, продуктивність і в цілому ефективність процесу формування виконавської культури музиканта. Проте, цей процес здійснюється тільки на рівні високої самосвідомості студентів.

Проведене дослідження не вичерпує всіх питань розглянутої проблеми. Подальших досліджень потребує методика інструментального навчання студентів з обмеженою музично-виконавською підготовкою, розвиток художньо-педагогічних умінь інтерпретації музики на заняттях з фаху.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Амонашвили Ш. А. Психологические основы педагогического сотрудничества. К.: Освіта, 1991. 111 с.
2. Аспелунд Д. Л. Развитие певца и его голоса. Москва: Лань; Планета Музыки, 2016. 163 с.
3. Баренбойм Л. А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства: веб-сайт. URL: <https://www.twirpx.com/file/1174751/> (дата звернення: 15.10.2019).
4. Благой Д. Д. Ещё из «Пёстрых листков». *Вопросы музыкальной педагогики*. 1979. Вып. 1. С. 60.
5. Блох О. А. Педагогика и психология музыкального творчества. Москва: МГУКИ, 2013. С. 44–45.
6. Вовк В., Ярова М. Розвиток інтересу до музично-виконавської діяльності через взаємодію викладача й студента. *Педагогічний дискурс*. 2015. Вип. 18. С. 36–38.
7. Гуральник Н. Науково-педагогічна школа піаністів у теорії та практиці музичної освіти і виховання: навч.-метод. посіб. для вищих освітніх закладів. Київ: вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2011. 309 с.

8. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. К.: Музична Україна, 2004. 300 с.
9. Доливо А. Л. Певец и песня. Москва: МУЗГИЗ, 1978. 250 с.
10. Зязюн І. Творчий учитель і педагогічна наука. *Світло*. 2000. № 3. С. 9–10.
11. Коган Г. М. Работа пианиста. М.: Классика-XXI, 2004. 204 с.
12. Милич Б. Є. Про формування і вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів. К.: Музична Україна, 1971. 62 с.
13. Мусин І. А. О воспитании дирижера: очерки. URL: <https://www.twirpx.com/file/660154/> (дата звернення: 25.10.2019).

REFERENCES

1. Amonashvili, Sh. (1991). The psychological basis of pedagogical cooperation. Kyiv: Osvita [in Ukrainian].
2. Aspelund, D. (2016). The development of the singer and his voice. Moscow: Lan'; Planet of Music. [in Russian].
3. Barenboim, L. Questions of piano pedagogy and performance. URL: <http://pandia.ru/text/77/272/57486.php>
4. Blahoy, D. (1979). More from the Variegated Leaves. *Questions of musical pedagogy*, 1, 60 [in Russian].
5. Bloch, O. (2013). Pedagogy and psychology of musical creativity. Moscow: MGUKI [in Russian].
6. Vovk, V., Yarova, M. The development of interest in music and performance through the interaction of teacher and student. *Pedagogical discourse*, 18, 36–38.
7. Guralik, N. (2011). Scientific-pedagogical school of pianists in the theory and practice of music education and upbringing: educational-methodical manual for higher educational institutions. Kyiv: Publishing House of the NPU M. P. Dragomanov [in Ukrainian].
8. Davidov, M. (2004). Theoretical bases of formation of the bayanist's mastery. Kiev: Musical Ukraine [in Ukrainian].
9. Dolivo, A. (1978). Singer and song. Moscow: MUZHYZ [in Russian].
10. Ziazun, I. (2000). Creative teacher and pedagogical science. *Light*, 3, 9–10 [in Ukrainian].
11. Kogan, G. (2004). The work of the pianist. Moscow: Classic-XXI [in Russian].
12. Milich, B. (1971). On the formation and improvement of the teaching skills of pianist educators. Kiev: Musical Ukraine [in Ukrainian].
13. Musin, I. On the education of the conductor. URL: <https://www.twirpx.com/file/660154/>