

УДК 371.13:78:792.02

В. В. Бурназова,

кандидат педагогічних наук, доцент

(Бердянський державний педагогічний університет)

veronik3105@gmail.com

АРТИСТИЗМ ЯК ОДИН З ЧИННИКІВ ВИКОНАВСЬКОЇ САМОСТІЙНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація

У статті на основі аналізу наукових праць визначено сутність артистизму як одного з чинників виконавської самостійності майбутніх учителів музичного мистецтва. Обґрунтовано доцільність його формування під час репетиційної підготовки інтерпретаторів до виконавської діяльності в емоціогенних умовах відпрацюванням сценічного перевтілення та сценічних рухів.

Ключові слова: артистизм, виконавська самостійність, сценічне перевтілення, сценічні рухи.

Summary

In the article on the basis of analysis of scientific works the essence of artistry as one of the factors of performer's independence of future music teachers is defined. The expediency of its formation during rehearsal training interpreters to performing activities in terms of emotiogenic practicing transformation stage and stage movements is defined.

Key words: artistry, performing independence transformation stage, stage movements.

Постановка проблеми. Педагогічна наука сьогодення спрямована на розробку ефективних методів підготовки конкурентоспроможних фахівців світового ринку освітніх послуг. Одним з досить важливих завдань професійної підготовки вчителів музичного мистецтва є досконалість фортепіанної діяльності, завдяки якій розкриваються їх творчі особливості й формується духовний світ учнів.

Аналіз досліджень і публікацій. Гра на інструменті не може бути замінена відтворенням аудіозаписів будь-яких творів, адже живе виконання порівнюється Б. Асаф'євим, О. Гольденвейзером, К. Гумновим, Л. Оборіним, А. Рубінштейном та іншими визначними митцями музичного мистецтва із захоплюючою розповіддю, де всі думки знаходяться у взаємозв'язку і впливають одна на одну. Саме тому Д. Кабалевський писав, що "... зі всіх умінь, якими повинен володіти вчитель музики, треба виділити гру на інструменті" [3, с. 27]. Інструментальна підготовка студентів музично-педагогічних факультетів потребує від них виконавської самостійності як під час формування інтерпретаційної моделі музичних творів, так і в процесі її прилюдної реалізації. Незалежно від того, що в теорії та методиці музичного навчання відсутня інформація стосовно змісту та структури цієї властивості інструменталістів, у працях Л. Котової, О. Олексюк, Г. Падалки, О. Рудницької, О. Щолокової, Т. Юник та інших

науковців простежуються ідеї щодо цілеспрямованого розвитку їх виконавської самостійності. Втім, вказується на детермінацію цієї властивості особистості як зовнішніми, так і внутрішніми чинниками, котрі забезпечують послідовний рух від регламентації процесу оволодіння знаннями, уміннями й навичками до його самостійного творчого розуміння.

Мета статті – розглянути артистизм як один із чинників розвитку виконавської самостійності майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі інструментальної підготовки.

Виклад основного матеріалу. Артистизм є необхідним компонентом музично-педагогічного професіоналізму й майстерності. У науковій літературі визначення цього поняття подається неоднозначно. Так, В. Загвязинський уважав, що артистизм – це особлива, образно-емоційна мова творення нового; проникливий стиль співтворчості педагога й учня, орієнтований на розуміння й діалог з іншим, другодомінантність; витончене мереживо створення живого почуття, знання й змісту, що народжуються “тут і зараз” [1]. Це здатність майже миттєво переключатися на нові ситуації, опинятися в новому образі. Це багатство особистісних проявів, образний шлях постановки й вирішення проблеми, гра уяви, добірність, натхнення, відчуття внутрішньої волі. О.Булатова, доповнюючи визначення В.Загвязинського, відзначає, що артистизм – не тільки здатність красиво, переконливо щось передати, але й емоційно впливати на вихованця. Артистизму не можна навчитися, прочитавши або запам’ятавши положення, що містяться в книгах. Можна зрозуміти й прийняти ідеї, вклучитися в роботу щодо виявлення й розвитку здібностей і вмій, пов’язаних з фантазією та інтуїцією, імпровізацією, технікою й виразністю мови й рухів, самопрезентацією, відкритістю, переконливістю в служінні добру й красі, пробудженні й формуванні кращих якостей довірених педагогові молодих людей [2].

Аналізуючи науково-методичну літературу з інструментальної підготовки музикантів-виконавців, а також майбутніх учителів музичного мистецтва, простежилися духовні й фізичні сфери розвитку їх виконавської майстерності, де діалектично поєднується інтерпретаційна спрямованість та формування професійних якостей. Завдяки інтерпретаційній спрямованості виховується:

- творче ставлення до процесу діяльності;
- потреба в сценічному самовираженні через реалізацію індивідуально створеної концепції звукової моделі музичних творів;
- відчуття емоційно-звукового впливу на слухачів.

У процесі оволодіння професійно-виконавськими якостями вдосконалюється артистизм (сценічне перевтілення, комунікативні, регулятивні, показові й сенсомоторні сценічні рухи).

Артистизм має адекватний комунікативний вплив виконавців на слухачів засобами зовнішнього відображення емоційно-образного змісту музичних творів у ході прилюдних виступів завдяки комунікативним, регулятивним, показовим та сенсомоторним сценічним рухам. Його формування бажано здійснювати під час репетиційної підготовки інтерпретаторів до діяльності в емоційних умовах відпрацюванням

сценічного перевтілення та сценічних рухів [4].

Сценічне перевтілення музикантів-інтерпретаторів варто розпочинати з постановки відповідних установок щодо уявлення ситуацій, а потім їх фіксації методом повторення. Установки формуються під впливом емоційно-образного змісту, тому самі безпосередньо перегукуються зі станом виконавців. Сценічне перевтілення обумовлюється:

- власним відчуттям емоційно-образного змісту творів;
- адекватністю емоційного відклику на палітру звучання музичного матеріалу та соціальну ситуацію;
- проникненням у психологізм авторського задуму та оптимальною емпатією по відношенню до слухачів.

Звичайно, успішність сприймання того чи іншого твору залежить як від рівня закладеного в ньому авторського психологізму, так і від емпатії до публіки. Тому оптимум емпатії встановлюється на основі аналізу “зрілості” майбутніх слухачів та уявної дії зворотного емоційно-інформаційного зв'язку між ними й виконавцями. Ця інформація переробляється як на логічному, так і на емоційному рівні. Відповідно до цього формується когнітивна емпатія, яка ґрунтується на інтелектуальних процесах, і емоційна, котра базується на механізмах проєкції. Незалежно від того, що когнітивна емпатія займає вище ієрархічне становище в сценічному перевтіленні, ніж емоційна, оптимум будь-якого її виду встановлюється при мінімальних затратах часу та вольових зусиль.

Брак артистизму, тобто відсутність або неадекватність комунікативних регулятивних, показових й сенсомоторних сценічних рухів, може зовсім не віддзеркалюватись на зовнішніх (метро-ритмічній точності відтворення малюнків конфігурацій нотних текстів; точності виконання звуковисотних нотних авторських позначень; безперервності та завершеності процесу інтерпретації музичних творів).

В інструментальній підготовці фахівців формування артистизму, на превеликий жаль, здійснюється лише стихійно. Навчальні плани навіть не декларують курси таких дисциплін. Винятком є процес формування майстерності співу вокалістів, де вивчаються сценічні рухи й оперна підготовка. Саме тому простежується необхідність розглянути компоненти артистизму та специфіку його формування. Найбільш ґрунтовно проблема артистизму висвітлена в працях Б. Захави, Р. Натадзе, Т. Сальвіні, К. Станіславського та інших визначних митців сценічної майстерності.

До структурних компонентів артистизму вони відносять сценічне перевтілення та сценічні рухи. Диспути зі сценічного перевтілення виконавців мають вікові традиції. Існує два основних погляди на цю проблему. Відповідно до першого з них в основі перевтілення лежать реальні, правдиві відчуття, а до другого – копіювання переживань художнього образу без власної проникливої чутливості. Ефективний вихід із цієї тупикової ситуації запропонований К. Станіславським у системі регуляції особистісних емоцій виконавців під впливом змісту художнього образу. Стати іншим, залишаючись собою – ось його формула, що відображає діалектику перевтілення актора. Підтвердження такої позиції

простежується в дослідженнях Р. Натадзе, де доведено, що механізмом сценічного перевтілення є виникнення у виконавців відповідних установок завдяки уявним ситуаціям, а потім їх фіксація методом повторення.

Звичайно, установка формується під впливом художнього образу, тому сама безпосередньо перегукується зі станом виконавців. Неабияку роль у цьому процесі відіграє емпатія. Успішність сприймання того чи іншого музичного твору залежить від рівня емпатії до слухачів. Втім, її надмірність може призвести до шлягерного виконання низькохудожніх творів, пов'язаного з девальвацією естетичних цінностей музичного мистецтва. Саме тому доцільно дотримуватись оптимуму емпатії до слухачів. Його визначення здійснюється на основі знань про зрілість публіки та дії зворотного емоційно-інформаційного зв'язку між виконавцями й слухачами в період виступів. Переробка цієї інформації дефілюється як на логічному, так і на емоційному рівні музикантів, що підтверджує наявність двох видів сценічної емпатії: когнітивного, який базується на інтелектуальних процесах, і емоційного, заснованого на механізмах проєкції. Звичайно, когнітивна емпатія займає вище ієрархічне становище в сценічному перевтіленні музикантів-виконавців, ніж емоційна.

Д. Юник зазначає, що стосовно регуляції особистісних емоцій виконавців під впливом образного змісту музичних творів та емпатії сценічне перевтілення інтерпретаторів доцільно обумовлювати:

- власним відчуттям емоційно-образного змісту музичних творів;
- адекватністю емоційного відклику на палітру звучання музичного матеріалу та соціальну ситуацію;
- проникненням у психологізм авторського задуму та оптимальною емпатією по відношенню до слухачів.

Сценічні рухи музикантів-виконавців (комунікативні, регулятивні, показові та сенсо-моторні) відіграють особливу роль не лише в зовнішньому прояві їх артистизму, а й впливають на процес сприймання необхідної інформації слухачами.

Комунікативні рухи розподіляються на дві підгрупи: до першої відносяться ті, які віддзеркалюють емоційно-образний зміст музичних творів; до другої – такі, що відображають відношення виконавців до слухачів. Звичайно, перші найбільш наочно проявляються в співаків, оскільки елементи інсценування музичних образів складають традиційні атрибути їх інтерпретації. Вони, як правило, здійснюються в період звучання музичних творів. Сценічні рухи другої підгрупи є загально-комунікативним засобом спілкування виконавців зі слухачами (поклони, реверанси, нахили головою, усмішки тощо).

Регулятивні сценічні рухи спрямовуються на самокорекцію психоемоційних станів виконавців, що є наслідком підсумовування психофункціонального фону і емоцій, які обумовлюються образним змістом музики. До сценічних рухів, які пов'язані з саморегуляцією психофункціонального фону, відносяться ті, що регулюють режим дихання, відволікають увагу від зайвої дії стресорів, відображають впевненість у доцільності саме такої інтерпретації музичного матеріалу тощо. На вищій ієрархічний ранг заслуговують сценічні рухи, викликані саморегуляцією

емоцій. Одна їх частина спрямовується на комунікацію зі слухачами, інша – на саморегуляцію процесу виконання.

Показові сценічні рухи інтерпретаторів візуально впливають на слухачів, підкреслюючи не лише віртуозність відтворення матеріалу, а й пластичність виконавського апарату, грацію тощо. Зловживання саме цією складовою інколи призводить до надмірного чванства, відволікає від сприймання краси мелодико-ритмічної лінії гнучкого інтонаційно-фразового розвитку музичної тканини.

Сенсорно-моторні сценічні рухи віддзеркалюють довільну та мимовільну емоційно-моторну реакцію виконавців на відображення уявного звучання. У сценічній діяльності інтерпретаторів означеній групі сценічних рухів доцільно надавати пріоритетне значення, оскільки, таким чином, прояв артистизму здійснюється не стихійно, а керовано з боку свідомості. Звичайно, при цьому під час прилюдних виступів слід урахувувати специфіку впливу емоційних умов на активність емоційно-моторної сфери виконавців. Якщо в одних музикантів такі умови сприяють правильному вибору арсеналу запланованої поведінки, то в інших – нераціональна активація емоційно-моторних реакцій може супроводжуватися втратою окремих виконавських дій і призвести навіть до дезорганізації діяльності. В останньому випадку знижується емоційно-моторна активність і контроль за власними діями; зменшується спонукальна роль вольових процесів; проявляється пасивність та апатична поведінка тощо.

Висновки. Угальнюючи всю вищевикладену інформацію ми дійшли висновку, що в процесі оволодіння професійно-виконавськими якостями вдосконалюється артистизм (сценічне перевтілення, комунікативні, регулятивні, показові й сенсомоторні сценічні рухи), – один з чинників виконавської самостійності майбутніх учителів музичного мистецтва. Результативність педагогічної діяльності вчителя музичного мистецтва може бути забезпечена при достатньому рівні виконавської самостійності, а також артистизмі, комунікативності, креативності, що допомагає здійсненню більш оригінального та творчого підходу до роботи.

Перспектива подальших пошуків полягає в дослідженні запровадження компонентів артистизму до процесу інструментальної підготовки майбутніх фахівців музичного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булатова О. С. Педагогический артистизм: [учеб, пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений] / О. С. Булатова. – М. : Издательский центр “Академия”, 2001. – 240 с.
2. Загвязинский В. И. Педагогическое творчество учителя / В. И. Загвязинский. – М. : Просвещение, 1987. – 159 с.
3. Кабалевський Д. Б. Прекрасне пробуджує добре. Статті, доповіді, виступи / Дмитро Борисович Кабалевський. – К. : Муз. Укр., 1978. – 286 с.
4. Юник Д. Г. Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування : [монографія] / Дмитро Григорович Юник. – К. : ДАКККІМ, 2009. – 338 с.

Стаття надійшла до редакції 17.11.2016