

**ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКО-ПРОСВІТНИЦЬКОЇ
ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ В СИСТЕМІ
ВИЩОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ**

У статті розкривається характеристика виконавсько-просвітницької діяльності педагога в галузі музичного мистецтва. Визначені її функції та розглянуті основні форми. Автор підкреслює органічну єдність виконання музичних творів та вербальної інтерпретації в процесі спілкування з різною віковою категорією. Проаналізовані недоліки, які зустрічаються у виконавсько-просвітницькій практиці студентів-магістрантів. Пропонуються рекомендації щодо підвищення їх лекторської майстерності, вміння підготувати емоційну та насичену бесіду.

Ключові слова: магістри музичного мистецтва, виконавсько-просвітницька підготовка, музичне виконавство, вербальна інтерпретація.

В статье раскрывается характеристика исполнительско-просветительской деятельности педагога в области музыкального искусства. Определены ее функции и рассмотрены основные формы. Автор подчеркивает органическое единство исполнения музыкальных произведений и вербальной интерпретации в процессе общения с разной возрастной аудиторией. Проанализированы недостатки, которые встречаются в исполнительско-инструментальной практике студентов-магистрантов. Предлагаются рекомендации для повышения их лекторского мастерства, умения подготовить эмоциональную и насыщенную беседу.

Ключевые слова: магистры музыкального искусства, исполнительско-педагогическая подготовка, музыкальное исполнительство, вербальная интерпретация

In the article carrying-elucidative activity opens up as one of main constituents of the professional and spiritual becoming of teacher in area of musical art. Her functions are certain and basic kinds, that differ on forms, genres, are considered. by subjects and audience. It is underlined that in professional preparation of teacher-musician a basic role is taken to conversation as basic form of work with studying young people. An author accents attention on organic unity of execution of pieces of music and verbal interpretation in the process of intermingling with a разновозрастной audience. Defects that meet in carrying-instrumental practice of студентов-магистрантов are analysed. Offered to recommendation for the increase of their lecturer mastery, ability to prepare emotional and saturated conversation.

Keywords: master's degrees of musical art, carrying-elucidative

preparation, musical carrying out, verbal interpretation.

В умовах соціокультурної ситуації, яка склалася в різних країнах світу, зокрема, в Україні та Китаї, назріває гостра необхідність у оновленні змістовної сторони шкільної освіти. Зокрема, особливого розгляду заслуговує питання щодо переосмислення суспільного призначення професії вчителя музики. Адже саме вчитель виступає одним із головних та дієвих чинників передачі духовної спадщини в суспільстві, сприяє його духовному оновленню, культивує справжні цінності та ідеали у підростаючого молодого покоління.

При цьому неухильно зростає роль особистісних і разом з тим професійно значущих якостей та переконань, які разом із глибокими знаннями та вміннями, уособлюють його як гідного представника музичної культури. Викладене дає підстави вважати виконавсько-просвітницьку діяльність однією з головних складових професійного та духовного становлення майбутнього вчителя музики і важливою ланкою навчального процесу сучасної вищої школи.

Зважаючи на це, вагомого значення набуває підготовка кваліфікованих спеціалістів магістерського рівня, покликаних здійснювати виконавсько-просвітницьку роботу, поширювати високохудожні зразки мистецтва, активно впливати на формування музично-естетичного досвіду учнівської молоді. Такий науково-теоретичний дискурс дозволив обґрунтувати особливості виконавсько-просвітницької діяльності в системі музично-педагогічної освіти, що й стало метою статті.

У науковій літературі музично-просвітницька діяльність трактується в наступних аспектах: як засіб художнього спілкування з аудиторією (Дю Кабалецький, М. Каган, В. Шацька), як основа лекторської практики музикознавця (Є. Дуков), як засіб розвитку ораторської майстерності (Н. Бабич, Є. Ножин).

Проблема музичного просвітництва у останні десятиліття досліджувалась за наступними напрямками: визначення особливостей та закономірностей усної пропаганди в педагогічному процесі (В. Андрєєв, Б. Бадмаєв, І. Зимня, О. Леонтєв, В. Петрушин та ін.); підготовка фахівців до культурно-просвітницької роботи (С. Громов, М. Серьогін); особливості професійної підготовки студентів до художньої освіти школярів на культурологічних засадах (Л. Масол, С. Мельничук, О. Олексюк, О. Щолокова); формування готовності майбутніх вчителів до здійснення музично-просвітницької діяльності та виконавської практики (Л. Кожевнікова, Є. Куришев, О. Мельник, І. Полякова, О. Халікова,) і музично-концертної діяльності (Т. Жигінас).

Дослідники зазначають, що виконавсько-просвітницька діяльність вчителя музики є досить специфічною за своїм змістом, формами та

умовами її проведення. Тим не менше, їй властиві всі основні соціальні функції музичного мистецтва (аксіологічна, художньо-естетична, пізнавальна, гедоністична, комунікативна), реалізація яких забезпечує всебічний прояв виховних можливостей.

За часи свого існування просвітництво в галузі музичного мистецтва як соціальний феномен збагатилося багатьма різновидами. Їх можна ранжувати таким чином: за формою (лекція-концерт, концерт-диспут, концерт-бесіда, концерт з коментарями); за жанрами (монографічний концерт, концерт за змішаними жанрами, музично-просвітницький салон, музично-літературна вітальня, музичний фестиваль); за музично-виконавським складом: сольні концерти – інструментальні, вокальні, камерні ансамблі, симфонічні або хорові концерти, фрагменти з опер у концертному виконанні); за об'ємом (міні-концерт, традиційний концерт, циклічний концерт, концертний марафон); за тематикою (монотематичні, політематичні); за аудиторією (вік, професія, соціальний стан: діти, молодь, середній вік, літні люди, музиканти-професіонали, аматори).

Складність роботи за цими формами полягає в тому, що рівень музичної культури у слухачів різний, тому, як справедливо зазначила Н. Корихалова, «для успішної пропаганди музичних знань, крім системності, необхідно чітко уявляти її адресата [4, с. 262]. Науковець зазначає, що одним з найважливіших просвітницьких завдань є прилучення до мистецтва широкої публіки, створення постійної слухачької аудиторії з урахуванням її естетичних смаків. Отже, форми виконавсько-просвітницької діяльності можуть відрізнятися за об'ємом музичної та вербальної інтонації, а також їх співвідношенням. Зокрема у лекції-концерті переважає інформація стосовно музики, а сама музика стає ілюстрацією до яскравої та образної мови лектора.

Найбільш розповсюдженою формою виконавсько-просвітницької діяльності, котра використовується як на уроках музики, так і у позакласній роботі, є концерт-бесіда. В ній також поєднується інформація про музику з безпосереднім музичним матеріалом, але її особливістю є те, що слухачі постійно включаються у творче спілкування. Така бесіда може створюватися у будь-якому контексті відповідно до аудиторії, для якої вона проводиться – музикознавчому, педагогічному, побутовому, сприяючи художньо-естетичному сприйманню музики. Взірцем проведення такої форми музично-просвітницької роботи стали концерти-бесіди найвідоміших музикантів Л. Бернстайна і Д. Кабалевського.

На відміну від концерту-бесіди у концерті-диспуті музика стає предметом дискусії і основним предметом уваги. Ця форма роботи використовується для більш підготовлених слухачів. При цьому найголовніше завдання лектора полягає у встановленні з ними контакту. Такі слухачі можуть задавати лектору питання, ділитися своїми враженнями від прослуханої музики.

Різновидом цих форм роботи можна вважати концерт з коментарем. В ньому музика набуває провідного значення, а вербальна інформація тільки допомагає розкрити деякі музичні явища або пояснити особливості даного твору.

Об'єднуючою рисою представлених форм виконавсько-просвітницької роботи є підбір певної програми, яка повинна зв'язуватися або певною темою або смисловим стрижнем. Наприклад, це можуть бути концерти-бесіди, присвячені творчості музичних титанів, одному композиторському напрямку або одній національній школі (інструментальній, вокальній, хоровій тощо). Наприклад, до таких концертів відносяться: «Музична культура епохи бароко», «Скарбниця Л. Бетховена», «Хорова спадщина М. Лисенка», «Пекінська опера в китайському музичному мистецтві», «Фортепіанні твори для дітей китайських композиторів».

Більш глибинного значення набуває музичний лекторій, який, як правило, включає різні форми виконавсько-просвітницької роботи. До нього можуть входити, наприклад, лекції-концерти, тематичні або ювілейні вечори, музично-поетичні композиції, які спрямовуються на ознайомлення слухачів з історією певної музичної епохи, характеристикою певних музичних жанрів та стилів, розкриття творчих портретів композиторів.

Усім наведеним формам роботи властива органічна єдність процесу виконання музичних творів та вербального спілкування з різною віковою аудиторією. З цього приводу Є. Куришев зазначає, що процес виконавського спілкування музиканта зі слухацькою аудиторією передбачає здійснення виконавцем по відношенню до публіки ряду соціальних функцій. Це – просвітництво публіки, її духовне збагачення, виховання у широкому розумінні слова, задоволення певних потреб слухачів. [2, с. 10–11].

За таких умов особливого значення набуває вміння відібрати необхідний музично-теоретичний та ілюстративний матеріал, підготувати емоційно насичену, захоплену, навіть інтригуючу бесіду, володіти живим емоційним словом та лекторською майстерністю. При цьому важливо пам'ятати думку Д. Б. Кабалевського, яку він висловив таким чином: «Ми повинні навчитися розповідати про велике мистецтво музики, не спрощуючи і не збіднюючи його, доступною, зрозумілою і – головне – захопленою мовою» [3, с. 134].

Вказана тенденція простежується в навчальних планах підготовки магістрів музичного мистецтва, в яких значна увага приділяється концертно-виконавській практиці. Її реалізація забезпечує готовність магістрантів до здійснення різних видів виконавсько-просвітницької діяльності. Адже саме гармонійне поєднання художньо-емоційного, професійного виконання музичного твору з умінням цікаво та захоплено

розповісти про нього дають найвищі результати.

Як відомо, у процесі сприймання музичного твору до активності слухачів спонукають сенсомоторні, перцептивні та розумові дії, а саме: музичний слух, емоційна чутливість до музики, музичне мислення, здатність до художнього перевтілення. Всі ці структурні компоненти музичного сприймання присутні й виконавській діяльності. Однак, адекватність виконавської співтворчості є дещо ширшою. Виконавець повинен не тільки озвучити вивчені раніше нюанси, штрихи, а й відтворити образ миттєво, інтонаційно, орієнтуючись на якість досягнутого результату та реакцію слухачів. Так, посиляючись на сучасні дослідження у мистецтвознавстві, М. Давидов відзначає, що виконання є безпосереднім актом творчості, який відбувається перед слухачами в даний момент [1, с. 98]

Саме тому відомий психолог В. Ражников називає здатність виконавця враховувати специфіку слухацької аудиторії (вікові особливості та рівень музичного розвитку) педагогічним артистизмом [6, с. 58]. На думку вченого, цим видом артистизму володіє не кожен музикант навіть у колі концертуючих виконавців.

Педагогічний артистизм пов'язаний з двома видами художнього перевтілення: з одного боку, виконавець повинен бути «учасником» тих подій і образів, які розкриваються у виконуваному ним творі, тобто коригувати власні дії, співвідносити реальний звуковий результат з ідеальним очікуванням; з іншого, – йому потрібно «працювати в концепції того конкретного слухача, який знаходиться перед ним», «дивитися на твір його очима» [6, с. 58].

Можна погодитися з думкою В. Ражникова стосовно того, що «не кожен музикант усвідомлює всі глибинні процеси, які здійснюються у його внутрішньому світі. Проте, все що пов'язано з артистизмом, поступово прояснюється для музиканта, як тільки він починає інтенсивно викладати і розмірковувати про природу музики і музичного виконавства».

У даному напрямку для всіх представлених форм роботи характерним є органічне поєднання виконання музичних творів з вербальним поясненням та коментарем. Відповідно виконавські види діяльності (гра соло, в ансамблі, спів під власний акомпанемент) поєднуються з прийомами та засобами, спрямованими на залучення слухачів до художнього сприймання з музикою.

За цих умов великого значення набуває рівень володіння живим словом, лекторська майстерність викладача, його вміння підготувати емоційно насичену, захоплену, навіть інтригуючу бесіду, яка відповідає музичному матеріалу і здатна зацікавити непрофесійного слухача. Утриманню уваги та інтересу слухацької аудиторії сприятиме вдале винайдення музичних творів, максимально відповідних емоційним та образним характеристикам, поданих в усних характеристиках. У такому

разі у слухачів з'являється ефект «підкріплення» того, що було сказано, але вже на іншому рівні сприйняття. Це підштовхує їх до більш глибокого занурення у світ музичного мистецтва, розуміння його сутності та цінності.

Враховуючи цю особливість, вважаємо за доцільне в процесі підготовки майбутніх фахівців приділяти особливу увагу цій проблемі, формуючи їхній досвід виконавсько-просвітницької діяльності. До магістратури поступають студенти, які досить професійно володіють музичним інструментом, але вони не готові відібрати необхідний музикознавчий матеріал для проведення конкретної бесіди, майже зовсім не вміють яскраво і образно розкрити підготовлений текст. Звідси з'являється формальний характер подачі матеріалу з перебільшеним «академізмом», зайвими словами та поняттями.

Разом з тим, певну проблему становлять дефекти, які спостерігаються у грі практикантів: невиразна інтерпретація музичного твору, недостатнє заучування тексту; відхід від означеного або прийнятого темпу; невиразне, безініціативне, боязке виконання, яке взагалі не співпадає з словесно-образною характеристикою, даною під час розмови про музичний твір.

Спостерігаються й недоліки композиційної та стилістичної організації матеріалу в процесі створення та озвучення музичного твору. Найпоширенішими з них є такі: невдале компоновання та співвідношення музичних фрагментів тексту; стилістична невідповідність музичного матеріалу та вербальної характеристики його художніх образів, відсутність драматургічної цілісності, динамізму та ін. Такі суттєві помилки руйнують органічність сприйняття, завдяки якій створюється особлива атмосфера, а твір запам'ятовується.

Отже, структура бесіди повинна відповідати особливостям побудови художнього твору, розповіді, мати певний динамізм розвитку. Якщо не виконується ця умова, твір набуває статичного характеру, що призводить до втрати інтересу зі сторони слухацької аудиторії.

Але при цьому виникає певна складність – перехід від розповіді про музичний твір до його інструментального виконання. Цю проблему відчують майже всі музиканти, незалежно від їх професійного рівня та стану підготовки. Так, один з перших учасників музично-просвітницької телепередачі «Бесіди у рояля», яка була започаткована у 60-х роках, піаніст О. Скавронський розповідав, що перехід від розмови до гри і, навпаки, від гри до розмови потребує зовсім особливої психотехніки: від максимальної зібраності, заглиблення в себе до відкритості невимушеної розмови. Така гімнастика іноді призводила до відчутних втрат: або людина говорила незрозуміло, або грала нижче своїх можливостей. Як видно з цього вислову, великої значущості набуває здатність швидко переключатися й психологічно переходити з одного виду діяльності на інший,

концентрувати свої знання та уявлення.

Серед артистично-вольових якостей студента-магістранта особливої ваги набуває формування здатності публічно виступати перед аудиторією з інтерпретацією музичних творів для формування у них музичної культури. Специфіка інструментальної підготовки у процесі виконавського практикуму у тому й полягає, що вже на стадії опрацювання музичного твору магістрант повинен «бачити» перед собою тих слухачів, з якими він захоче поділитися «таємницями музичної скарбниці».

З існуючої практики відомо, якою б гарною не була підготовка, як би ретельно не був підібраний й скомпонований літературний і музичний матеріал бесіди, але відсутність володіння процесом керування аудиторією може вплинути не кращим чином на результати, різко знизити її дієвість. Безперечно, володіння психолого-педагогічними знаннями з приводу роботи з аудиторією необхідні.

Але вагомого значення у цій проблемі набуває й власний психологічний стан магістранта – рівень його впевненості в собі, ступінь хвилювання, здатність зосереджуватися й концентруватися, вміння володіти своєю волею та емоціями. Індивідуальні особливості та навички відіграють важливу роль у формуванні його психічного стану у період підготовки до концерту і безпосередньо перед виходом на сцену.

Типовими помилками магістрантів є невміння витримувати початкову паузу перед виступом, втрата зорового контакту з аудиторією, невміння реагування на зміни стану аудиторії, недостатнє користування різноманітними прийомами для підсилення слухацької уваги. Практика показує, що молоді спеціалісти часто не здатні показувати свою дружню позицію, віддаючи перевагу ролі наставника. Підкреслення такої дистанції між учасниками бесіди не сприяє встановленню контакту й може призвести до взаємного відторгнення. Тож демонстрація симпатії, поваги до слухачів має бути невід'ємним та обов'язковим компонентом в поведінці майбутнього фахівця.

Наведені положення дозволяють зробити висновок, що зазначена проблема потребує всебічного та глибокого висвітлення. Подальшого наукового пошуку потребує розробка конкретних методик щодо запровадження естетико-розвивального потенціалу фортепіанного репертуару для використання різних форм виконавсько-просвітницької діяльності.

Література

1. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста// Микола Олексійович Давидов. – К.; Музична Україна, 1997,
2. Исполнительская практика как форма профессиональной

подготовки учителя музыки: Учеб. Пособие / Е.В.Курышев. – К.: КГПИ, 1989. – 76с.

3. Кабалевский Д.Б. Воспитание ума и сердца: кн. для учителя//Дмитрий Борисович Кабалевский, – М.: Просвещение, 1981. – 192с.

4. Корыхалова Н.П. В общении с музыкой: статьи и рецензии разных лет. –СПб.: Композитор. – Санкт-Петербург, 2011. – 392 с.

5. Кузнецова О.А. Художественно-просветительский опыт в странах западной Европы и США 2-ой половины XX века / О.А. Кузнецова //

Вестник Международного Совета по музыкально-художественному образованию. – 2004. – С.84-89.

6. Ражников В.Г. Резервы музыкальной педагогики// В.Г. Ражников. – М.: Знание, 1980, 96 с..

Чень Кай (Chen Kai) Китай – аспірант НПУ імені М.П, Драгоманова