

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Система вищої освіти України, зокрема мистецької, зазнала значних змін, пов'язаних з соціально-економічними та культурними трансформаціями у світі, процесами глобалізації, євроінтеграції та інформатизації суспільства. Інтенсивний процес модернізації вищої освіти спрямовується на оновлення змісту, форм і методів навчання, та визначає необхідність змін у галузі професійної підготовки вчителів музики. Ця проблема стала предметом вивчення багатьох українських науковців, зокрема Л. Гусейнової, Н. Згурської, В. Ревенчук, О. Рудницької, О. Щолокової, В. Шультіної та ін. При всій широті розгляду спостерігається відсутність цілісності і певної системності в дослідженні питань інструментально-виконавської підготовки вчителів музики.

Мета статті — визначити психолого-педагогічні аспекти музично-інструментального виконавства, обґрунтувати його роль у формуванні особистості майбутнього вчителя музики.

Розв'язання проблеми обґрунтування та визначення психолого-педагогічних основ музично-інструментального виконавства є важливим, адже в процесі виконавської діяльності у майбутніх учителів музики формується професійно-педагогічна спрямованість та ціннісне ставлення до музично-педагогічної професії.

У сучасних працях музичне виконавство розглядається як цілісне і відносно самостійне соціокультурне і художнє явище. Воно є предметом соціальних потреб та інтересів, об'єктом та самостійним напрямком наукових досліджень, існує як практична (художньо-творча) діяльність, що відбувається за власними законами і правилами функціонально-діяльнісного виявлення [1; 5; 9]. Уточнюючи думку М. Кагана, можна сказати, що музичне виконавство є повноцінним видом художньої творчості паралельно з діяльністю композитора і драматурга, але має деякі відмінності, обумовлені специфікою виконавської діяльності, рівнем розвитку відповідних якостей і вмінь, суспільною значущістю і цінністю цього виду мистецтва. За визначенням вченого, «...можливість розшифровки одного й того ж нотного запису надає роботі виконавця творчого характеру; це й робить виконавство мистецтвом, що потребує не тільки знань і вмінь, але насамперед художнього обдарування, інтуїції, таланту» [7, с. 45].

Доволі близько, але по-своєму розглядається виконавство відомими методистами, педагогами-інструменталістами та самими виконавцями. Його вважають:

- важливою частиною різнопланового в своїх проявах музичного мистецтва;
- специфічною галуззю музичної творчості (Я. Мільштейн);
- музичним фактом, який раніше був розчинений в історичному часі, а тепер став доступним для вивчення завдяки «зупиняючому час» звукозапису (Н. Кашкадомова);
- цілісною системою, але незамкнутою, живою, що випромінює потік інформації, який іде від автора, тобто повноцінне відтворення виконавцем твору можливе лише на основі творчого переосмислення, співтворчості (Я. Мільштейн);
- цікавою, захоплюючою розповіддю, в якій усі ланки пов'язані одна з одною, а контрасти закономірні. Для цього необхідно вміти горизонтально мислити, кожен гармонічну звучність розглядати не окремо, а враховувати її функціональне значення, надаючи їй того чи іншого характеру (К. Ігумнов).

Тому, зведення виконавства до «строного виконання авторського тексту» є помилковим, зважаючи на те, що «нотний авторський запис — це лише особливим чином закодована система художніх смислів і значень, яка вимагає творчого підходу і спеціальних навичок розшифровки відповідно до традицій, завдань часу та рівня розвитку музичної культури» [4, с. 69].

Розглядаючи музичне виконавство як особливий вид художньої творчості, дослідники відмічають, що композитор, створюючи музичний твір, як правило, фіксує його у нотному записі. Неозвучений твір у звукообразній формі існує лише в уяві композитора. Можна сказати, що суспільна природа музичного мистецтва вимагає доповнення композиторської творчості виконавською. Водночас з тим, художнє виконання — не просто відтворення, репродукування записаного тексту. Б. Асаф'єв називав виконавство «провідником композиторства у середовище слухачів». Виконавство, говорив він, — це «мистецтво інтонування». Непроінтонований твір існує лише у свідомості композитора [1, с. 90].

У виконавській діяльності, як різновиді творчої діяльності, яскраво виявляються усі етапи творчого процесу, що складається з художнього сприймання, потреби творити, виникнення задуму, пошуку неординарних шляхів його реалізації та отримання ціннісного результату на основі впливу емоційних можливостей музики та власних переживань. Переконливими є погляди на сутність виконавського процесу відомих дослідників музичної галузі Л. Баренбойма, М. Берляничка, В. Григор'єва, Г. Келдиша, Л. Ніколаєва, Б. Стоянова, Г. Ципіна:

– це процес творчий, багатий на різного роду миттєві осяяння, які неможливо пояснити використанням і знанням певних виконавських прийомів, які при роздумі над образом просто не спадають на думку, та з іншими подібними миттєвостями (В. Григор'єв);

– результат цілеспрямованої взаємодії між різними якостями та здібностями виконавця — не тільки як музично обдарованої людини, але й корисної суспільству особистості (Б. Стоянов);

– форма суспільної свідомості, специфічний вид духовно-практичного освоєння світу, як органічна єдність творення, пізнання, оцінки і людського спілкування (Г. Келдиш);

– специфічний вид музичної діяльності, що мобілізує практично всі форми музично-мислительних дій — від нижчих до найвищих, відображає їх у всій ієрархічній сукупності, повноті та багатоплановості (Г. Ципін).

У площині цих визначень очевидним стає факт, що виконавський процес — це творче осмислення і відображення у живому одухотвореному звучанні інтерпретаторського уявлення про художньо-образний задум композитора. Отже, можна погодитись з поглядами більшості науковців, які вважають музичне виконавство самостійною галуззю музичної творчості, в якій відбувається звукообразна матеріалізація музичних творів, відтворення і передача слухачам їх ідейно-художнього змісту. Вона забезпечує реальне буття музики в усіх її видах, стилістичних і жанрових виявленнях і характеристиках.

Отже, у такому контексті є підстави говорити про виконавську творчість, яка, за твердженням О. Бодіної, реалізується у три етапи. Перший пов'язаний з усвідомленням виконавцем змісту окремих мотивів та інтонацій на основі розкриття їх семантичного значення; другий — з переведенням семантичної конкретизації в художнє узагальнення; третій — із завершенням перших двох і оформленням певного драматургічного задуму виконавця. Відповідно до цього композиторська творчість і виконавський процес її реалізації у живому звучанні можуть тлумачитись як послідовні стадії матеріалізації ідеального у специфічні продукти музичної діяльності — музичні твори, зафіксовані в нотному тексті, та різноманітні версії їх інтерпретації, виконані «наживу» або записані на технічні носії [5].

Специфічною ознакою виконавства, на думку Є. Гуренка, є наявність художньої інтерпретації. Обґрунтовуючи особливості виконавського мистецтва, зокрема його вторинність, відносну самостійність, неповторність, наявність творчого посередника, автор доводить своєрідність художньої інтерпретації і спростовує її ототожнення з процесом виконання й кінцевим результатом виконавської діяльності музиканта. Під художньою інтерпретацією автор розуміє творчу сторону виконавського процесу і вважає, що «продуктом виконавської творчості є не твір виконавського мистецтва в цілому, а лише його певна частина. Ця частина і є матеріалізованою інтерпретацією або, іншими словами, опредмеченим виконавським трактуванням. Тому художню інтерпретацію правомірно розглядати і як творчу сторону виконавського процесу і як його специфічний результат» [5, с. 25].

Окреслена проблема знайшла своє відображення у роботах А. Копленда, Н. Корихалової, Ст. Кунце, А. Михайлової, Т. Чередниченко та ін. Дослідники вважають інтерпретацію вищим видом виконавської творчості й органічною властивістю виконавського процесу. Для того, аби виконавський процес трансформувався на процес інтерпретації, необхідна взаємодія двох факторів: по-перше, набуття опусом внутрішньої закінченості; по-друге, історична дистанція між твором і виконавцем [9, с. 51-55]. Водночас, Т. Чередниченко звертає увагу на історичну обмеженість явища музичної інтерпретації. На його думку, такі факти з історії сучасної інтерпретації як відмова видатних виконавців від «живих» концертів на користь платівок (Г. Гульд), є свідченням переорієнтації виконавства від установки на унікальність цього моменту концертної творчості до установки на «інший твір», назавжди збережений у незмінному вигляді платівкою. Це дозволяє розглядати сучасне виконавство як «твір історії», результат перемноження традицій, що склалися в попередньому історичному розвитку. «Те, що здавалося в минулому столітті загубленим або відсунутим на периферію (принципи імпровізації), на нових засадах і в нових формах розвивається сьогодні. Те, що було набуто в XIX столітті (принципи інтерпретації), сьогодні зіштовхується з новими тенденціями, продовжуючи своє життя в ускладненому культурному контексті» [9, с. 67]. Таким чином, виконавський процес ототожнюється з тим часом, в якому він протікає, тобто з часом безпосереднього звучання музики.

У музичній педагогіці, естетиці виконавського мистецтва останнім часом проблема музично-інструментального виконавства розглядається у тісному взаємозв'язку з розвитком виконавських шкіл та виконавської майстерності. Згідно з поглядами М. Давидова, виконавська майстерність — є вільне володіння інструментом і собою, що забезпечує інтонаційно-сміслову, емоційно яскраву, артистичну, співтворчу, технічно досконалу втілення музичного твору в реальному звучанні. Вона включає увесь комплекс слухо-моторних і психофізіологічних даних, конкретних навичок та умінь, прийомів і форм музично-ігрових рухів, постійно модифікуючих у процесі актуалізації творчої інтерпретації музичного твору [6, с. 132].

Традиційно рівень виконавської майстерності музиканта пов'язується з рівнем його виконавської культури. За свідченням Б. Асаф'єва, Г. Гільбурда, Є. Гуренко, Н. Корихалової, Є. Ліберман, Я. Мільштейна музично-виконавська культура передбачає особистісне ставлення музиканта до конкретного твору, індивідуальне тлумачення авторського тексту, високу обдарованість, великий запас виконавських, слухових вражень, глибокі професійні знання, сформовані уміння і навички. Наявність або відсутність такої культури, за переконанням Б. Асаф'єва, поділяє виконавців на два типи: одні слухають і розуміють музику внутрішнім слухом, інтонуючи її до відтворення, інші лише механічно репродукують нотний запис за ustalеними нормами техніки та метроритму.

Як справедливо підкреслював Л. Баренбойм, у виконавській діяльності яскраво виражена спрямованість на розвиток індивідуально-неповторних якостей особистості. Адже «виконавець-музикант повинен володіти певними якостями: творчою пристрастю, тобто здатністю яскраво, емоційно, пристрастно сприймати музичний твір, сконцентрованістю, реальним уявленням («баченням» або внутрішнім слухом), гнучкою уявою, палким та сильним бажанням втілити і передати втілене іншим, творчим естрадним самопочуттям, високим інтелектуальним рівнем, загальною і спеціальною, пов'язаною зі специфікою даного мистецтва, культурою, технічною майстерністю» [2, с. 27].

Ураховуючи, що діяльність виконавця спрямована, перш за все, на галузь художнього життя, орієнтована на сферу музичного мистецтва і вже через нього проростає у всі інші прошарки суспільної свідомості, можна говорити про важливу роль музичного інтересу в активізації та успішності виконавської діяльності. Цим пояснюється складність структури музичного інтересу. З одного боку, обов'язковою умовою його дії є рівень свідомості, тобто усвідомлення об'єктивної значимості тих виконавських завдань, в які студент включається у своїй навчальній діяльності. З іншого — рівень емоційності (як захопленість музикою і як відгук на музику), що зумовлює поглиблене вивчення музичного змісту та яскравість виконання. Ці два

прошарки інтересу митця (теоретико-аналітичний і емоційно-образний) діють одночасно у протилежних напрямках.

Поглиблене теоретичне дослідження художніх явищ призводить виконавця до розуміння особливої емоційної напруги, психологічного тону, властивого композиторам та їх творам. Його емоційно-образний рівень сприймання дозволяє співвіднести об'єктивні компоненти твору із запланованим кінцевим результатом, тобто тим впливом, який він має на слухача. Така можливість згодом реалізується у процесі вибору певних засобів, що дозволяє виконавцю досягти запланованого художнього ефекта. Отже, розгорнутий процес засвоєння музичного твору, котрий протікає за двома напрямками — від мислення до емоції і навпаки, складає сутність музичного інтересу виконавця, що лежить в основі формування виконавського досвіду педагога-музиканта.

Системний аналіз музикознавчих і методичних праць дозволив виокремити та конкретизувати його різновиди, зокрема: досвід музично-слухових уявлень (Б. Теплов, А. Сохор); досвід самостійної роботи над музичними творами (А. Корто, А. Віцинський, Г. Коган); досвід концертмейстерської діяльності (Дж. Мур), досвід концертної діяльності (Л. Баренбойм, Г. Гостдінер, Г. Нейгауз), досвід музично-просвітницької діяльності (Д. Благой) та досвід добору виконавського репертуару (Г. Ципін).

Не надаючи засадового значення жодному із перерахованих видів виконавського досвіду, вважаємо, що тільки їх комплексне формування дозволить оптимізувати процес інструментально-виконавської підготовки, актуалізувати концертмейстерську та концертну просвітницьку діяльність майбутнього вчителя музики.

Підсумовуючи вищесказане можемо констатувати, що розв'язання проблеми обґрунтування та визначення психолого-педагогічних основ музично-інструментального виконавства важливе не лише в теоретичному, а й у практичному вимірах, оскільки саме воно зумовлює виділення стрижневих напрямів педагогічного впливу, на які слід орієнтуватися в процесі інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики.

До напрямів подальших наукових і практичних пошуків належать: дослідження змісту та структури інструментального виконавства, упорядкування існуючих методик навчання в галузі інструментального виконавства тощо.

Література:

1. Асафьев Б.В. О музыкальном просвещении и образовании (текст) : избранные статьи / Б.В. Асафьев. — 2-е изд. — Л. : Музыка, 1973. — 143 с.
2. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство / Лев Аронович Баренбойм. — Л. : Музыка, 1974. — 336 с.
3. Бодина О.А. Теория музыкального исполнительства / О.А. Бодина. — М., 1997. — 178 с.
4. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве : сб. статей / авт.-сост. Я.Мильштейн. — М. — Л. : Музыка. — 1966. — 313 с.
5. Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации: философский анализ / Е.Г. Гуренко. — Новосибирск : Наука, 1982. — 256 с.
6. Давидов М.А. Виконавське музикознавство : Енциклопедичний до-відник / М.А. Давидов. — Луцьк : ВАТ «Волинська обл. друк», 2010. — 400 с.
7. Каган М.С. Философская теория ценности / М.С. Каган. — СПб. : Петрополис, 1997. — 205 с.
8. Коган Г. Проблемы теории пианизма. : [3-е изд.] / Г.Коган. — М., 1969. — 179 с.
9. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация : три среза проблемы / Т.К.Чередниченко // Музыкальное исполнительство и современность. — Вып.1. — М. : «Музыка», 1988. — С.43-86.

У статті визначено психолого-педагогічні аспекти музично-інструментального виконавства, обґрунтовано його роль у формуванні особистості майбутнього вчителя музики. Визначено, що музичне виконавство є повноцінним видом художньої творчості паралельно з діяльністю композитора і драматурга, але має деякі відмінності, обумовлені специфікою виконавської діяльності, рівнем розвитку відповідних якостей і вмінь, суспільною значущістю і цінністю цього виду мистецтва. Наголошується, що у виконавській діяльності яскраво виражена спрямованість на розвиток індивідуально-неповторних якостей особистості. Розглянуто складові інструментального виконавства, зокрема: виконавську діяльність, виконавську творчість, виконавську

інтерпретацію, виконавський інтерес, виконавський досвід. Не надаючи засадового значення жодній із перерахованих складових, зазначається, що тільки їх комплексне формування дозволить оптимізувати процес інструментально-виконавської підготовки.

Ключові слова: музично-інструментальне виконавство, виконавська діяльність, виконавська творчість, виконавський досвід, учитель музики.

В статье проанализированы психолого-педагогические аспекты музыкально-инструментального исполнительства, обосновано его роль в формировании личности будущего учителя музыки. Подчеркнуто, что музыкальное исполнительство является видом художественного творчества параллельно с деятельностью композитора и драматурга, но имеет некоторые отличия, обусловленные спецификой исполнительской деятельности, уровнем развития исполнительских качеств и умений, общественной значимостью и ценностью данного вида искусства. Отмечается, что в исполнительской деятельности прослеживается ярко выраженная направленность на развитие индивидуально-неповторимых качеств личности. Рассмотрены основные составляющие инструментального исполнительства, в частности: исполнительская деятельность, исполнительское творчество, исполнительская интерпретация, исполнительский интерес, исполнительский опыт. Не выделяя главенства ни одной из составляющих, отмечается, что только их комплексное формирование позволит оптимизировать процесс инструментально исполнительской подготовки.

Ключевые слова: музыкально-инструментальное исполнительство, исполнительская деятельность, исполнительское творчество, исполнительский опыт, учитель музыки.

In the article the psychological and pedagogical aspects of music and instrumental performance, justified his role in the formation of future music teachers. Determined that the musical performance is a full view of art parallel to the composer and playwright, but has some differences due to specific performance activity level of relevant skills and knowledge, importance and value of this art form. It is noted that in performing activities pronounced focus on the development of individual and unique personality traits. The components of instrumental performance, including: performing activities, performing art, performing interpretation, performing interest performing experience. Not giving zasadovoho mentioned any of these components, it is noted that only allow their complex formation to optimize the instrumental performance training.

Key words: music and instrumental performance, performance activity, performance art, performance experience, teacher of music.

УДК 37.016:579:578:378.4(61)

О.А. Назарчук
м. Вінниця, Україна

ВИБІР АКТИВНИХ ФОРМ І МЕТОДІВ НАВЧАННЯ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ОСНОВ МІКРОБІОЛОГІЇ, ВІРУСОЛОГІЇ ТА ІМУНОЛОГІЇ У МЕДИЧНИХ ВНЗ

Постановка проблеми. Навчальний процес у вищій школі обґрунтовує такі напрями практичної діяльності: діяльність педагогів і студентів стосовно здобуття певного освітньо-кваліфікаційного рівня, діяльність викладачів щодо вибору лабораторного інструментарію та наочних матеріалів для проведення навчально-виховного процесу (НВП), його реалізація, вивчення й урахування можливостей управління. Тому закономірним є розгляд практичної діяльності щодо перебігу НВП у ВНЗ як педагогічної технології. Незважаючи на різноманітні тлумачення поняття «педагогічна технологія», щоразу йдеться про визначення таких дидактичних підходів та засобів, що могли б перетворити навчання на виробничо-технологічний процес із гарантованим результатом [2]. Зміст поняття «технології» не обмежується сукупністю інструментальних засобів і прийомів, а обґрунтовує відповідну практичну діяльність.

Аналіз попередніх досліджень. У зв'язку з важливими процесами інтеграції української освіти до Європейського простору, запровадженням ступеневої підготовки фахівців різних галузей, зокрема й медичної, постають нові важливі завдання щодо забезпечення, з одного боку, органічної єдності фундаментальної та фахової підготовки, всебічного розвитку особистості. З іншого боку, фахова підготовка спрямована на здобуття ґрунтовних знань, розвиток творчого мислення, здатності самостійно приймати рішення.