

ЗАТВЕРДЖЕНО
Директор Державного науково-
методичного центру змісту культурно-
мистецької освіти



_____ М. М. Бриль

_____ 2020 р.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ ЦЕНТР
ЗМІСТУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

ЗАСТОСУВАННЯ РІЗНИХ ВИДІВ МУЗИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ ЯК ФАКТОР ПОДОЛАННЯ ЕСТРАДНОГО ХВИЛЮВАННЯ

галузь знань 02 Культура і мистецтво
спеціальність 025 Музичне мистецтво
для закладів фахової передвищої освіти

Укладач:

К. Ю. Давидовський

викладач Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра, спеціаліст вищої категорії, доцент, кандидат мистецтвознавства

Рецензенти:

Н. І. Волошинська

голова циклової комісії концертмейстерського класу та ансамблів Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського, спеціаліст вищої категорії, викладач-методист

В. І. Тіпер

голова циклової комісії народних інструментів Дніпропетровського фахового мистецько-художнього коледжу культури, спеціаліст вищої категорії, викладач-методист

Відповідальна
за випуск

А. Г. Полещук

Рекомендовано

на засіданні науково-методичної ради
Київської муніципальної академії музики
ім. Р. М. Глієра
(протокол № 05 від 25 травня 2020 р.)

© Давидовський К. Ю., 2020 р.

© Державний науково-методичний центр
змісту культурно-мистецької освіти, 2020 р.

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. Причини виникнення естрадного хвилювання та можливості його запобігання.	6
1.1. Причини естрадного хвилювання.	6
1.2. Відмінності «творчого» та деструктивного естрадного хвилювання музиканта-виконавця.	9
1.3. Вікові особливості естрадного хвилювання.	10
РОЗДІЛ 2. Розвиток музичної пам'яті як запорука подолання естрадного хвилювання.	12
2.1. Синтетична музична пам'ять та її складові.	12
2.2. Зони «підвищеної естрадної небезпеки» музичного твору.	17
2.3. Головний принцип подолання естрадного хвилювання.	21
ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ	23
НОТНІ ПРИКЛАДИ	24
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	26

1. ВСТУП

Вражає те, з якою легкістю обходить музична наука – мистецтвознавство, методика, педагогіка і психологія – проблему естрадного хвилювання, з необхідністю вирішення якої стикається на певному етапі творчості практично кожний артист. Ті чи інші ознаки хвилювання педагоги-музиканти постійно спостерігають у багатьох студентів до та під час естрадного виступу. Ці ж симптоми, в більшій чи меншій мірі, можуть проявлятися й у досвідчених виконавців і навіть у самих викладачів. Проблема запобігання та подолання естрадного хвилювання *особливо актуальна в освітньому процесі у студентів виконавських спеціалізацій музичних навчальних закладів, оскільки найчастіше проявляється в підлітковому віці.*

Ось знайомі всім викладачам симптоми естрадного хвилювання студентів: прискорені серцебиття і дихання, пульс стукає в скронях, розпирає вушні перетинки; поривчастість, незграбність і безглуздість рухів, уповільнена, метушлива або неадекватна реакція; тремтіння пальців, рук і ніг, «крижаний холод» у руках і викликана цим їх скутість; пітливість, страх, втома, апатія... Головна ж біда – *відмовляє музична пам'ять*. Студент раптом забуває нотний текст, який, здавалось, добре знав до виходу на сцену, намагається подолати провал у пам'яті й повторює підступне місце, але збивається знову, вдруге заграє твір із самого початку й знову зупиняється. А буває, зробивши ряд безуспішних спроб закінчити виступ, виконавець безпорадно залишає сцену.

Якщо в театральному мистецтві завдяки створеній К. Станіславським «системі» виховання актора драматичні артисти здобули надійну методологічну основу боротьби з цим явищем, то в музичній педагогіці і, на жаль, практиці триває соромливе замовчування проблеми. «Потрібно частіше грати на сцені», – зазвичай кажуть музиканти-педагоги й обмежують цією багатозначною фразою допомогу своїм студентам у дуже болючому для них питанні. *Порівняльний метод* опрацювання

теоретичного матеріалу і літератури з проблем естрадного хвилювання не є ефективним, оскільки, по-перше, такої літератури замало, а, по-друге, вона зазвичай лише констатує факт існування проблеми, висвітлює причини її виникнення, але не містить конкретних рекомендацій щодо подолання руйнівного естрадного хвилювання музикантів. Виконавці практично застосовують лише один метод – *феноменологічний*, розглядаючи свою проблему як особливу й унікальну. Тут панує метод численних спроб і пов'язаний з ними досвід трагічних помилок, фактично ствердився принцип: «допоможи собі сам».

Проте історія музичної науки містить ряд «проривів» у спробі теоретичного вирішення проблеми естрадного хвилювання. Особливий інтерес викликають роботи музичних психологів 30–40-х років ХХ століття – С. Клецова, Б. Теплова і О. Віцинського, серйозні праці педагога-піаніста Ленінградської консерваторії С. Савшинського («Режим и гигиена пианиста» [5] та ін.), які вийшли друком у 60-і роки, а також книги Г. Когана («Работа пианиста» [3] та ін.). Більшість цих джерел давно стала бібліографічною рідкістю. Нажаль, не знаходимо відчутних здобутків у національній культурній та творчій спадщині вітчизняної музичної науки, які б мали вплив на формування спеціальних знань, практичних навичок і умінь у боротьбі з естрадним хвилюванням, видані лише незначним тиражем декілька статей і педагогічні записки автора «Феномен естрадного хвилювання» [2]. За наявності таких теоретичних досліджень до сьогодні відсутні спроби створити практичну методику запобігання та боротьби з небажаним естрадним хвилюванням. Необхідність створення такої методики обумовлює *актуальність* даних рекомендацій.

Мета рекомендацій: долучити до використання в педагогічній практиці й самопідготовці студентів методику запобігання деструктивного естрадного хвилювання при проходженні дисциплін «спеціальне фортепіано», «спеціалізоване фортепіано» та «загальне фортепіано» (в

навчальних закладах музичної освіти для підготовки молодших спеціалістів галузі знань 02 «Культура і мистецтво» I–II рівнів акредитації, спеціальності 025 «Музичне мистецтво», спеціалізації «Фортепіано») *Завдання* – з'ясувати позитивну дію активізації різних видів музичної пам'яті в передконцертній підготовці піаністів. *Гіпотезою* проведення попереднього дослідження було припущення того, що активізація неігрових видів музичної пам'яті значно зміцнює готовність студентів до естрадного виконання музичних творів і створює можливість успішного подолання наслідків естрадного хвилювання, якщо воно у виконавця все ж таки виникло.

РОЗДІЛ 1. Причини виникнення естрадного хвилювання та можливості його запобігання.

1.1. Причини естрадного хвилювання.

Видатні музиканти-виконавці й педагоги не одноставні в оцінці причин виникнення естрадного хвилювання. З їх висловлювань, які найчастіше носять описовий, а не дослідницький характер, у кращому випадку можна зробити певні висновки про профілактичні заходи попередження хвилювання. На жаль, жоден із великих музикантів не залишив практичних порад, як перемогти хвилювання, якщо воно все-таки охопило виконавця. У їх словах як би міститься натяк: якщо ви збираєтеся стати артистом, навчіться перемагати хвилювання *до виходу на сцену*.

Так, видатний піаніст Й. Гофман пояснював хвилювання своєї кореспондентки таким чином: «Якщо ви впевнені, що тут винна «нервовість», то зміцнійте нерви на свіжому повітрі й запитайте поради лікаря. Але чи цілком ви переконані, що ваша «нервозність» не є просто інша назва самолюбства або ще гірше, «нечистої совісті» в сенсі недостатньої технічної впевненості? В останньому випадку ви повинні вдосконалити свою техніку, а в першому – виганяти будь-яку думку про своє дорогоцінне «я», так само як і про ставлення до вас ваших слухачів, і

зосередитися на роботі, яку вам належить виконати. Цього ви цілком можете досягти за допомогою сили волі та наполегливого самовиховання» [1, стор. 179–180]. Шкода, що великий піаніст не пояснив *як саме* цього можна домогтися! Та й чи знав він *як*, якщо від народження завжди володів цими даними?

Таким чином, основними причинами естрадного хвилювання, за Гофманом, є *розхитана нервова система, хвороба «нечистої совісті» або хвороблива самолюбність*.

У цьому ж напрямку йде в своїх роздумах відомий методист Г. Коган: «Якщо не брати до уваги нервові захворювання, що вимагають не педагогічного, а лікарського втручання, не навчання, а лікування, та ті досить часті випадки, коли хвилювання викликається свідомим або неусвідомленим почуттям того, що твір не готовий, не цілком «виходить» (заходи боротьби з цим теж досить ясні), то причиною хвилювання вважається звичайно перебільшена скромність виконавця, його невіра в себе, в свої здібності, недооцінка їм свого обдарування. Однак тонкі знавці виконавської психології тримаються з цього приводу діаметрально протилежної думки: не в скромності, а в *нескромності*, не в недооцінці, а в *переоцінці* своїх здібностей, в надмірному *милуванні собою* бачать вони коріння хвилювання. “...Всі ці хвилювання, – стверджував Станіславський, – чисто акторські, виходять із самолюбства, марнославства й гордості... Самолюбство, а не людинолюбство приводить людину до зневіри й страху”. “Боязкість, – каже Рубінштейн, – відбувається, крім нервування, теж від самолюбства й гордості...” Ці-то невідступні думки про себе, “пам’ятник” і є причиною хвилювання» [3, стор. 92–95].

Отже, перенесення уваги з музики, що виконується, на себе, на свою особу, на вимірювання її значущості від «нікчемності» до «величності» та наслідків для неї публічного виступу, – також є поширеною причиною естрадного хвилювання.

Категорично не згоден із Г. Коганом С. Савшинський. У різних книгах він постійно відстоює свою думку: «Г. Коган., спираючись на ряд авторитетних висловлювань, пояснює хвилювання виконавців “замилуванням собою”, переоцінкою своїх здібностей або, навпаки, самознищенням, яке “паче гордості”... Погодитися з ним я не можу. Вирішення питання скоріше можна бачити в іншому – у властивій кожному художнику вимогливості. Вимогливість – це совість митця. Вона не мириться з недбалістю й незакінченістю роботи. Вона не пробачає невдачі, нехай навіть випадкової. У всьому митець звинувачує самого себе» [5, стор. 114].

На доказ цієї думки наводяться також слова видатного віолончеліста П. Казальса: «Після концерту, лягаючи спати, артисту, як в кошмарі, представляється його виконання, яким воно було й яким могло бути». Тому-то артисту буває боляче, коли щось із задуманого й з великими труднощами відпрацьованого не дійшло до слухачів. Ось у чому я бачу причину вимогливості до себе виконавця та основну причину «хвилювань» [5, стор. 97].

У такому ж ракурсі розглядав хвилювання великих виконавців перед публікою Г. Нейгауз: «Таке хвилювання... виникає, мені здається, почасти тому, що будь-яке публічне виконання є підлеглим владі миті, й саме високоартистичні натури, яким є доступним натхнення, підпорядковані йому більше, ніж “стандартизовані”, врівноважені артисти, які не знають ні великих злетів, ні падінь; по-друге – тому, що придбане вже ім'я, висока оцінка публіки накладають особливі зобов'язання, і тут є, безумовно, певний елемент остраху, як би не втратити симпатії слухача; головна ж причина – та висока духовна напруга, без якої неможливо уявити людину, яка покликана “ходити перед людьми”, свідомість, що вона зобов'язана повідомити людям, які зібралися його слухати, дещо важливе, значне, глибоко відмінне від повсякденних буденних переживань, думок і почуттів» [4, стор. 178].

Крім цих основних, «глобальних» причин існування естрадного хвилювання, витoki яких знаходяться в глибині людської психіки, на виникнення хвилювання можуть вплинути й чисто зовнішні причини – незвична акустика залу, поганий інструмент, холодний прийом публіки (наприклад, байдужість «паркової» аудиторії або недобррозичлива атмосфера конкуренції на конкурсах), шум у залі, всілякі технічні «накладки» тощо.

Т. Башкова окремо виділяє «...тривожність, яку демонструють учні під час іспитів, публічних виступів, контрольних робіт, конкурсів, змагань, це так звана оціночна тривожність, що стала актуальною проблемою сучасної освіти. Оціночна тривожність проявляється тоді, коли відбувається ситуація перевірки й оцінки компетентності в будь-якій області знань і умінь. Ці ситуації можуть і мобілізувати, і навпаки погіршити результати діяльності на перевірочних випробуваннях» [8].

І остання причина. Естрадне хвилювання іноді виникає тому, що воно... *виникає*. Мається на увазі той факт, що причинно-наслідковий та асоціативний механізм виникнення хвилювання настільки складний, що передбачити його функціонування з великим ступенем імовірності дуже важко. Йдеться про так зване «безпричинне» хвилювання, яке хоч раз у житті (а може бути й не раз!) зазнав кожен артист. Аналізувати цей стан, припускати, пояснювати або вигадувати його причини можна скільки завгодно після концерту, але передбачити й запобігти його так само складно, як і землетрус. У цьому й полягає найдивовижніша й феноменальна ознака естрадного хвилювання, яка іноді спонукає виконавця боротися з хвилюванням прямо на сцені. Ось чому так суперечливі в аналізі причин виникнення сценічного хвилювання видатні діячі мистецтва, а поради, які іноді ними даються, дуже загальні й превентивні.

1.2. Відмінності «творчого» й деструктивного естрадного хвилювання музиканта-виконавця.

У тій чи іншій мірі хвилюються на сцені всі музиканти. Тим часом, природа (як психічна, так і гормональна), за виразом К. Станіславського, «блаженного стану артиста під час нормальної творчості» (так званого «творчого хвилювання») і деструктивного естрадного хвилювання різні, хоча зовнішні прояви їх часом подібні. К. Станіславський вимагав від артистів припинити розмови про «творче хвилювання»: «Творча фантазія артиста, щоби бути дієвою, перш за все повинна мати одну, завжди невід'ємну ознаку будь-якої творчості – *спокій*... Ні про яке «хвилювання» – будь воно хоч сім'ю сім творчим – і мови бути не може ... Треба залишити штамп “творче хвилювання”. Такої органічної дії не існує... » [7, с. 69–101].

Так що ж, великий режисер К. Станіславський був апологетом спокійної та «ділової» манери гри? Зовсім ні. Просто треба навчитися розрізняти *два роду хвилювання* – «хвилювання в образі» та «хвилювання поза образом», тобто переживання артиста за факт свого виконання, за його наслідки. Другий рід хвилювання, власне, і становить те деструктивне естрадне хвилювання, запобіганню якого стосуються ці рекомендації.

1.3. Вікові особливості естрадного хвилювання.

На сцені хвилюються і старі й малі. Талант, досвід, вік не рятують. Хвилювалися Ф. Шаляпин, А. Рубінштейн, Г. Бюллов, П. Чайковський, які втім уміли перемагати своє хвилювання. Найменше страждань відчувають діти, для яких виступ на сцені не стільки хвилююча, скільки цікава подія, але й вони не позбавлені нервозності, що іноді їм дорого коштує. На відміну від дорослих діти не знають страху від уявлення наслідків невдалого виступу.

Підлітки, особливо в період так званого «перехідного віку», коли відбувається фізіологічна перебудова всього організму й суттєва переоцінка цінностей, осмислення значущості своєї особистості в оточуючому світі, хвилюються на естраді набагато сильніше. Учнівські й студентські роки – найнебезпечніший період у творчому шляху

майбутнього артиста. Зрослі самокритичність і вимогливість створюють передумови для посилення хвилювання на естраді, а малий життєвий і сценічний досвід не підказує шляхів для вирішення виниклих проблем.

Тут особливо значна роль викладача. Проте об'єктивно в музичній педагогіці склалася така ситуація, що С. Савшинський робить висновок: «Із випадками руйнівного перезбудження доводиться стикатися здебільшого в період учнівства, коли відбувається відбір придатних і відсів непридатних до виконавської діяльності. Непристосовані до естрадних виступів учні, які втім відчують покликання до музичної діяльності, нерідко переходять на вивчення теорії або історії музики, а частіше на педагогіку, здатні ж – виліковуються» [5, стор. 101]. Такий собі «природний відбір» і саме в період учнівства! Чи не тому він такий неблаганний, що багато педагогів-музикантів, прекрасно знаючи, як навчити *мистецтву гри на музичному інструменті*, не можуть навчити своїх підопічних *мистецтву гри на сцені*? І чи не фільтруються від великої сцени при цьому Скрябіни і Рубінштейни, Софроніцькі та Ауери – видатні виконавці, що стали такими завдяки тому, що навчилися перемагати своє естрадне хвилювання?

Минають роки, артист змінюється, зростає, набирається досвіду. «Нервова система міцніє, посилюється гальмівна діяльність, і між збудженням та гальмуванням встановлюється рівновага. Виробляється опірність стороннім подразникам, ... встановлюються міцні умовні зв'язки між виконавчими діями та естрадними сприйняттями: переживанням зовнішньої естрадної обстановки, публічністю виступу й своїм самопочуттям» [5, стор. 107]. Це період розквіту виконавської діяльності артиста.

У літньому віці відбувається поступове ослаблення волі, гальмівної діяльності, як і самих фізичних сил, витривалості, міцності вироблених автоматизмів. Навчений багатим сценічним досвідом музикант підбирає відповідний репертуар, все більш інтенсивно займається іншими, не

пов'язаними з сольним публічним виконавством видами музичної діяльності.

РОЗДІЛ 2. Розвиток музичної пам'яті як запорука подолання естрадного хвилювання.

2.1. Синтетична музична пам'ять та її складові.

Першу поширену причину виникнення естрадного хвилювання у студентів і учнів – слабке, поверхневе знання («синдром нечистої совісті») – часто буває не усунуто. Музичні педагогіка і психологія не розглядають музичну пам'ять як різновид музичних здібностей, обов'язковий для всіх музикантів. Проте музична пам'ять артиста, який виконує на естраді твори напам'ять, на відміну від пам'яті артиста-ансамбліста, концертмейстера або викладача є чи не головною умовою його професійної діяльності. Існує пряма залежність між спроможністю музично-виконавської пам'яті артиста та його творчої й сценічної спроможності. Швидке вивчення репертуару напам'ять і надійне виконання його на академічній сцені є також запорукою відмінної успішності студентів професійних навчальних музичних закладів.

Для безвідмовної роботи на естраді пам'ять виконавця повинна володіти однією найголовнішою властивістю – вона повинна бути *синтетичною*, тобто гармонійно поєднувати в собі цілий ряд різних видів пам'яті, властивих людині, які підтримують і дублюють одне одного, в сукупності складаючи картину глибокого й надійного знання. Це дозволяє виконавцю запам'ятовувати музичний твір, умовно кажучи, з різних боків і, врешті-решт, створює стан надійної готовності виконавця до успішного концертного виконання, в тому числі, при несприятливих і стресових психологічних умовах, які можуть виникати під час перебування на естраді.

К. Станіславський – автор, як на наш погляд, найбільш принципових засад, які визначають природу загадкового феномену хвилювання артистів

на сцені,— виділяв *три* види пам'яті, властиві будь-якому артисту,— інтелектуальну, афективну й мускульну [7, стор. 483], тобто пам'ять мислення, почуттів і рухів.

Розвиваючи у своїх учнів музичну пам'ять, відомий піаніст і педагог Й. Гофман для швидкого й міцного запам'ятовування рекомендував *чотири* способи вивчення п'єс, які активізують у роботі різні види музичної пам'яті: перший – на роялі й по нотах, другий – на роялі без нот, третій – по нотах без рояля і четвертий – без нот і без рояля [1, стор. 133]. Останнім двом способам він, імовірно, надавав особливе значення як таким, котрі розвивають внутрішній слух і інтелектуальну пам'ять, і постійно рекомендував їх учням та використовував сам у своїх заняттях. «Один мій друг, – згадував Й. Гофман, – подорожуючи зі мною, побачив одного разу, як я поклав голову на руки й закрив очі: “Що, вирішив подрімати, Йосифе?” – запитав він. – Ні, – відповів я,— я займаюся. Такі заняття “в думках” мають величезне значення» [1, стор. 217.].

Робота над музичним твором «у думках», як говорив Й. Гофман, з обов'язковою активізацією внутрішнього слуху приводить до об'єктивного запам'ятовування музики як такої, тобто без привнесення в матеріал, що запам'ятовується, зовнішніх обставин, які можуть змінюватися, а саме: якість інструмента, специфіка його механіки, особливості акустики концертного приміщення, освітлення, всього навколишнього оточення, самопочуття виконавця тощо. Чи не тому знаменитий піаніст володів пам'яттю, що вважалась сучасниками феноменальною та дозволяла йому тримати «напоготові» величезний репертуар? «Що я граю сьогодні, – питав інколи Гофман перед самим виходом на естраду й, узнавши в адміністратора програму свого концерту, спокійно й впевнено йшов до рояля». [1, стор. 10.]

Видатний педагог і піаніст Г. Нейгауз до чотирьох наведених Й. Гофманом способів роботи над музичним твором, які покращують музичну пам'ять, додає ще *п'ятий* – «...вчити п'єсу під час сну. Це не

марення, а чистісінька правда». [4, стор. 180]. І дійсно, напружено вивчаючи музичний твір протягом дня, втомлений мозок відключає свідомість під час відпочинку, але підсвідомість може продовжувати працювати над твором і у вісні.

Цей перелік слід було би ще поповнити *шостим* способом, а саме – *методом сольмізації*, який ми активно рекомендуємо, тобто промовляння в ритмі й з назвою нот головної в даний момент музичної теми. На відміну від співу або сольфеджування сольмізація не відволікає багато творчої уваги виконавця та може здійснюватися в думках або в голос одночасно з художнім відтворенням музики. Цей метод використовується як основний при розучуванні й запам'ятовуванні нотного матеріалу диригентами – оркестровими й хоровими – та з великою користю може бути застосований при роботі над твором піаністами. При цьому музична пам'ять збагачується елементами вербальної пам'яті, яка, неначе суфлер на сцені, непомітно для публіки підказує виконавцю нотний текст.

Задіяна при такому способі роботи *вербальна (мовна) пам'ять* «підстраховує» виконавця в разі відмови інших видів пам'яті і, в першу чергу, механічної пам'яті рук і пальців, підказуючи музикантові у критичну мить, який саме нотний текст слід грати далі. (*Див. нотний приклад № 1*).

Навик постійної несвідомої сольмізації, промовляння «про себе» провідної мелодичної лінії під час виконання твору на сцені інколи грає роль «дороговказної нитки Аріадни», яка допомагає артисту вибратись із «пекла» нападу естрадного хвилювання. Та й сам по собі процес вимовляння музики, що виконується, примушує виконавця зосереджуватись саме на ній і відволікає від думок про хвилювання.

Всі «неігрові» способи роботи над музичним твором, які були перелічені вище, пов'язані з боротьбою проти монополії механічної пам'яті ім'язів і паралельним закріпленням інформації через свідоме запам'ятовування.

Механічна (мускульна, моторна) пам'ять музиканта, що володіє величезною місткістю, вбирає в себе безмежне число деталей, які не є підвладними свідомості (з таким перевантаженням останньої було б неможливе художнє виконання твору) та є сферою підсвідомого. Без жодного бажання з нашого боку несвідомі види пам'яті закріплюють у підсвідомості при домашніх заняттях непотрібні подробиці – структуру поверхні окремих клавіш, особливості механіки даного інструменту, а також освітлення, розташування предметів навколо, запахи, фонові звуки тощо. Як тільки ця зовнішня картинка змінюється, підсвідома пам'ять перестає «впізнавати» граней твір, і «голий автоматизм» механічної пам'яті, якщо він не був підкріплений усвідомленим знанням, починає відмовляти. Досвідчені викладачі добре знайомі зі скаргами учнів-початківців на те, що «вдома все виходило, а зараз ніщо не виходить!» Буває достатньо прибрати з рояля стосик нот або ввімкнути світло, як у такого учня пасаж, що тільки-но впевнено виконувався напам'ять, перестає виходити.

П'єса, що була засвоєна переважно пальцями, бездумно, з використанням майже виключно механічної пам'яті, стає особливо вразливою, якщо виконавець починає хвилюватися, оскільки хвилювання в першу чергу загальмовує несвідомі види пам'яті.

Виникає наступна схема естрадної катастрофи: перебування на сцені викликає збудження нервової системи виконавця – несвідома механічна (пальцева) пам'ять загальмовується й відмовляє – інтелектуальна (мозкова) пам'ять, що не була задіяна свого часу в достатній мірі, не може підказати, що грати далі, – музикант збивається – естрадне хвилювання через це різко посилюється та стає домінантним. Створюється стресова ситуація, в якій мозок шукає захист від нервового перевантаження й перестає реагувати на подальші подразники – настає стан так званого *поза межного (охоронного) гальмування*. Виконавець, зробивши декілька невдалих спроб

пригадати текст і продовжити виступ, остаточно зупиняється й безпорадно покидає сцену...

Відповідно, естрадна катастрофа не виникає, якщо виконавець у підготовчій роботі використовував весь комплекс видів музичної пам'яті: проводив всебічний – структурний, тональний і гармонійний – аналіз твору (інтелектуальна пам'ять), емоційно створював художній образ (афективна пам'ять), працював над твором без музичного інструмента, відтворював звучання музики внутрішнім слухом, одночасно уявляючи перед собою нотний текст даного твору або руки, що його грають (зорова пам'ять), промовляв у ритмі музичний текст (вербальна пам'ять) і т. ін. Збір одного виду пам'яті негайно компенсується діяльністю інших її підвидів, виконавець не помиляється і, отже, не виникають передумови для наростання хвилювання.

Провідну роль у боротьбі з деструктивною дією естрадного хвилювання виконує *інтелектуальна пам'ять*, оскільки вона відноситься до сфери свідомого й значно менше загальмовується від хвилювання, ніж пам'ять моторна. Більш того, частіше за все збої у виконанні на сцені недосвідченого музиканта відбуваються саме тому, що він лише там вперше «замислився» й став інтелектуально осягати ті задачі, які до виходу на естраду автоматично виконувала механічна пам'ять, та, що тепер стала паралізуватись естрадним хвилюванням. До висновку про необхідність активізації інтелектуальної пам'яті через активізацію внутрішнього слуху й впровадження в домашній роботі неігрових способів вивчення музичного тексту приходять різні музиканти й педагоги. Так, Т. Башкова радить: «Є прості й необхідні прийоми виучування тексту, які завжди спрацьовують. Завжди рекомендую вивчати текст напам'ять окремо кожною рукою і, зрозуміло, разом. У поліфонії знання напам'ять кожного голосу обов'язково. Необхідно вивчити напам'ять пари голосів. Вміти співати один голос, а інший грати. Сольфеджувати. Вміти грати на закритій кришці інструмента або на столі по нотах і без нот. Якщо є “німа

клавіатура”, корисно скористатися нею. Вона допомагає координувати слухові й м’язові навички. Дуже добре активізуються всі види пам’яті при грі з закритими очима. Можна грати в темній кімнаті або слабо освітленій, при свічках. Треба навчитися вільно грати твір з різних місць, з будь-якої ноти, мотиву й фрази» [8].

До таких способів додаємо також рекомендацію використати в самопідготовці можливості сучасних аудіозаписів фортепіанних творів, які відтворюються *на комп’ютері* в супроводі нотного тексту, що «біжить».

2.2. Зони «підвищеної естрадної небезпеки» музичного твору.

На наш погляд, особливо важливою є суто практична задача інтелектуальної пам’яті— забезпечити *запасні «стартові майданчики»* у виконуваному творі, з найближчого з котрих у разі випадкового збою гри музикант упевнено продовжить свій виступ, а не зупиниться. Наявність численних «стартових майданчиків» позбавляє недосвідченого виконавця від бажання зупинитися після будь-якої випадкової погрішності й почати виконання твору з початку. Чим більше таких «стартів» буде підготовлено в процесі домашньої роботи, тим більше впевненості у виконанні буде на сцені й тим менш помітною для слухачів буде будь-яка заминка. В ідеалі твір повинен уважатися готовим до естрадного виконання тільки тоді, коли виконавець виявляється здатним розпочати гру з будь-якої мелодійної поспівки.

Інша відповідальна задача інтелектуальної пам’яті – своєчасно *генерувати вольові імпульси*, посилати сигнали підвищення уваги, котрі завчасно попереджають виконавця про зміну епізодів, фактури, тональності тощо. Хвилювання на сцені особливо зростає, коли виконавець не знає, на чому конкретно необхідно зосередити увагу в кожний наступний момент виконання. За відсутності чіткого плану дій увага, збуджена концертною обстановкою, працює не на виконавця, а проти нього, хворобливо гостро реагуючи на шерехи, скрипи,

покашлювання й будь-який рух у залі замість того, щоб абстрагуватися від зовнішніх подразників і сконцентруватися на завданнях виконання.

Як тут не пригадати індійську притчу про вибори міністра через випробування несенням молока: магараджа вибрав міністром того з претендентів, хто зміг пронести молоко по стіні фортеці, не проливши ні краплі, оскільки випробуваний був настільки зосереджений на виконанні своєї задачі, що не чув, як його лякали і навіть як палили з гармат. «Ти чув, як лякали тебе, як стріляли?» – запитав його магараджа після випробування. – «Ні, – відповів майбутній міністр, – я ніс молоко».

Так і практикований артист, сконцентрований під час концертного виконання на звуковеденні й технічних задачах, не зважає на будь-які сторонні звуки, які часом лунають із зали чи куліс, на рухи телеоператорів, мигтіння світла тощо й здатний попри всілякі несприятливі фактори, які легко відволікають увагу незрілого виконавця, успішно продовжувати й закінчити свій виступ. Виконавець, особливо недосвідчений, яким звичайно є учень чи студент, починає хвилюватись особливо сильно тоді, коли не знає, про що, власне, слід думати, перебуваючи на сцені, на чому зосередити увагу, чим конкретно слід зайняти поживавлений естрадною обстановкою розум. А думати потрібно, активізуючи інтелектуальну пам'ять, перш за все про подолання кожного наступного «підступного місця» у виконуваному творі.

У кожному музичному творі об'єктивно існують зони «підвищеної естрадної небезпеки», які необхідно виявляти в процесі підготовки до концерту й посилено відпрацьовувати, створюючи значний «запас міцності» й надійності знання та зводячи до мінімуму вірогідність збоїв на сцені. Такими «небезпечними» місцями майже в кожному творі є:

1. *Початок* кожного твору й кожної його частини, будь-якого епізоду та, перш за все, – початок виконуваної програми.

Перший дотик до інструмента, перший звук, правильно чи хибно взятий темп мають величезне значення й здійснюють вплив на все

подальше виконання програми, на психологічний стан виконавця та на враження публіки. Готуючись до майбутнього виступу, піаністу слід періодично на різних інструментах і в різних аудиторіях пробувати в повну силу початок всієї програми, кожного її твору та кожної частини всіх творів.

2. *Закінчення* всіх виконуваних творів, всіх їх частин, будь-яких епізодів.

Музичні каданси запам'ятовуються гірше й вивчаються повільніше, ніж вся решта структурних частин твору. У кадансі відбувається більш часта зміна гармонії, що може супроводжуватися модуляцією в іншу тональність. Це вимагає випереджаючої тональної перебудови внутрішнього слуху виконавця. Гармонійні послідовності, які найчастіше використовуються в кадансах, *кількісно обмежені*, тоді як число мелодійних, ритмічних, фактурних і агогічних варіантів їх практично *безмежно*. Не може бути й мови про надійність «автоматичного вибору» потрібного з них моторною пам'яттю пальців і рук. Інтелектуальна пам'ять, усвідомлено засвоївши кожний каданс, повинна своєчасно обрати та активізувати до виконання потрібний варіант, одночасно викликавши гальмування в свідомості всіх інших варіантів. У наведеному прикладі автор п'єси використовує чотири гармонічно схожих обороти в кадансах, вибір із яких кожного разу завчасно має здійснити виконавець, активізуючи свою інтелектуальну пам'ять. Закріпленню в своїй пам'яті кадансів зрілий музикант надає значно більше уваги й робочого часу, ніж недосвідчений початківець. (*Див. нотний приклад № 2*).

3. *Моменти переходів* і зміни всіх епізодів, розділів, тем, особливо, якщо вони містять цезуру й агогічні зміни.

Вірогідність збою тут також значна: автоматизм повтору мотиву, однакових аплікатурних послідовностей не відключається без вольового імпульсу інтелекту виконавця; команда повинна «прозвучати» вчасно, бути конкретною і адресною.

Саме на цих «швах» найчастіше «рветься тканина» естрадного виступу або, навпаки, «склеюється» несумісне. Переходи доводиться відпрацьовувати багато разів, захоплюючи в єдиному програванні закінчення попереднього епізоду й початок наступного, вести нескінченний пошук природності в зміні звуку, настрою й руху, оптимальної величини цезури. Така робота має займати «левоу частку» робочого часу.

4. *Завершення повторів* поспівок, викладення будь-якої остинатної фактури, закінчення секвенційного руху.

Вірогідність збою тут також значна. У домашніх заняттях слід виявляти, вичленовувати й вивчати окремо такі епізоди, пам'ятати, скільки саме треба заграти повторів, точно знати, куди «згортає» секвенція, і своєчасно подавати піаністичному апарату відповідну команду. (*Див. нотний приклад № 3*).

У передконцертний період, коли твір добре вивчений і «йде» сам собою, «на автопілоті», особливо важливо примушувати себе замислюватися над «музичними перехрестями». При щонайменшому хвилюванні пальці можуть втратити свою безтурботну впевненість і обрати хибний «маршрут».

5. *Варіанти* однієї й тієї ж музики, проведення той самої теми в іншій тональності (наприклад, побічної партії в репризі сонатної форми), іншому фактурному викладі, відмінності переходів від однієї теми до іншої, поява нового епізоду після повтору матеріалу, що раніше вже звучав (форма рондо), і таке інше.

Всі ці варіанти, виконувані без проблем у спокійній робочій обстановці, мають звичай зрадницьким чином переплутуватися при публічному виступі, якщо тільки інтелектуальна пам'ять не диференціює їх і не подає своєчасно потрібну й попереджуючу події команду. (*Див. нотний приклад № 4*).

б. Деякі окремі випадки, які потребують особливого підвищення уваги виконавця: відхилення й модуляції, мелодійна вершина, зона кульмінації, хід на широкий інтервал у мелодії, стрибок до віддаленого баса та інші фактурні й технічні складнощі.

Всі ці «небезпеки» й «раптовості» повинні бути знайдені й осмислені наперед, про них також слід не забувати під час естрадного виконання, своєчасно подаючи сигнали до мобілізації уваги.

2.3. Головний принцип подолання естрадного хвилювання.

Рухаючись по ланцюжку від одного небезпечного місця до іншого, пам'ятаючи про можливі небезпеки та успішно долаючи технічні й структурні труднощі, музикант з кожним тактом знаходить все більшу впевненість у своєму виконанні. З'являється весь час зростаюча *можливість розподілу уваги між подоланням конструктивних складнощів і здійсненням художніх, творчих завдань виконання*, про які не може бути й мови, якщо виконавець хвилюється й «тремтить». Концентрація ж уваги на звуковеденні, фразуванні, драматургії виконуваної музики тощо ще більше посилює гальмування мозкових вогнищ хвилювання.

Так практично здійснюється *головний принцип подолання естрадного хвилювання – зосередження музиканта на конкретних завданнях виконання*, про які впродовж усього концертного виступу має нагадувати його музична пам'ять, і відволікання свідомості артиста від думок про хвилювання, про значущість або нікчемність власного «я», про те, що можна випадково забути, збитися, від представлення наслідків помилки або провалу тощо. Цей шлях найбільш ефективно запобігає виникненню хвилювання на сцені, зменшує саме естрадне хвилювання, якщо воно виникає, та його деструктивність і забезпечує умови для високохудожнього виконання.

Руйнувати відчуття видимого благополуччя виконання, заснованого на механічному запам'ятовуванні, слід і тоді, коли учень, граючи в класі без помилок твір з початку до кінця, виявляється, проте, не в змозі почати

гру з певного епізоду чи теми, виконати окремо мелодію або акомпанемент, каданси, переходи, варіанти повторів подібних епізодів тощо. Таке нетривке одностороннє знання розсипається при найменшому естрадному хвилюванні. Із цієї ж причини не слід завищувати складність, особливо технічну, програми планованого відкритого виступу. Надія на те, що учень виросте на технічно недоступному для нього в даний час репертуарі, розбивається о невдачу при публічному виступі. У цьому випадку, більш-менш успішно долаючи виконавські труднощі в класних і домашніх умовах, студент не встигає створити достатній запас міцності для успішного естрадного виступу.

Висновок. Використання в першу чергу немеханічних видів запам'ятовування, неігрових видів музичної пам'яті, постійне звернення у підготовчій роботі до відомостей, які студент черпає з курсів теорії музики, сольфеджіо, гармонії, аналізу музичних форм та інших суміжних дисциплін, вживання їх в практиці роботи над виконуваним твором, усвідомлення спільних завдань гри на фортепіано й мистецтвознавчих, загально естетичних завдань, – все це створює швидке й міцне оволодіння програмою по фортепіано і, з іншого боку, накопичує неоціненний музичний багаж знань, що в подальшому використовується виконавцем у своїй професійній діяльності.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Чи може студент виразно виконати тематизм твору без фактурного супроводу?
2. Чи здатний студент заграти окремо акомпанемент до мелодичної лінії, партію лівої руки, лінію басу, мелодію та лінію басу разом, але без інших фактурних пластів?
3. Чи може студент сольфеджувати тематичний матеріал або здійснювати його сольмізацію, одночасно граючи на фортепіано лінію басу?
4. Чи може студент виконати напам'ять окремо будь-який технічно складний пасаж вивченого музичного твору в дуже повільному темпі, в якому відключається моторна пам'ять пальців?
5. Чи може студент імітувати гру технічно складних епізодів на кришці рояля або на поверхні стола при активізації внутрішнього слуху?
6. Чи здатний студент відтворити в думках виконання твору, уявляючи свої руки, які грають, або звучання музики при слідуванні очима за нотним текстом, або нотний текст і звучання музики в думках?
7. Який тональний план виконуваного твору?
8. У якій музичній формі написаний даний твір?
9. Чи надійно знає студент всі каданси у виконуваному творі, переходи до кожної структурної частини твору?
10. Чи може студент впевнено розпочати виконання з будь-якої структурної частини твору напам'ять?
11. Чи може студент виконати весь твір без помилок дуже повільно, із збереженням всіх динамічних і агогічних співвідносин, неначе «в уповільненій зйомці»?

НОТНІ ПРИКЛАДИ

Нотний приклад № 1
І.-С. Бах. Маленька прелюдія *d-moll*

The image shows a two-staff musical score for J.S. Bach's Little Prelude in D minor. The score is written in C major with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It consists of two systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system shows a continuation of the piece. Arrows point to specific notes in both staves, indicating voice changes or points where the hands cross. The first arrow points to a note in the bass staff that moves from the lower register to the upper register. The second arrow points to a note in the treble staff that moves from the upper register to the lower register. The third arrow points to a note in the bass staff that moves from the lower register to the upper register. The fourth arrow points to a note in the treble staff that moves from the upper register to the lower register.

Стрілками вказана зміна голосів, фрагменти яких промовляються (сольмізуються) в процесі розучування твору.

Нотний приклад № 2
Ю. Щуровський. Ранок

The image shows a two-staff musical score for Yurii Shchurivskyi's 'Morning'. The score is written in D major with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It consists of two systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system shows a continuation of the piece. The score is divided into four numbered fragments: 1) and 2) in the first system, and 3) and 4) in the second system. Each fragment is marked with a number in the treble staff. The fragments show various rhythmic patterns and melodic lines in both staves.

Нотний приклад № 3

I.-С. Бах. Двоголосна інвенція *C-dur*

Musical score for J.S. Bach's Two-voice Invention in C major, Example 3. The score is written for two voices (treble and bass clefs) in common time (C). The treble staff features a complex, flowing melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Нотний приклад № 4

М. Клементі. Сонатина *G-dur*, 1 частина

Musical score for M. Clementi's Sonata in G major, Part 1, Examples 1-7. The score is written for two voices (treble and bass clefs) in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The treble staff contains a melodic line with various rhythmic patterns and ornaments. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The examples are numbered 1) through 7) and are arranged in four systems. Examples 1, 2, 3, and 4 are in the first system; examples 5 and 6 are in the second system; and example 7 is in the third system.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гофман И. Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре : монография. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1961. 224 с.
2. Давыдовский К. Ю. Феномен эстрадного волнения : педагогические записки. Киев : КГВМУ им. Р. М. Глиэра, 2002. 65 с.
3. Коган Г. М. Работа пианиста : монография. 3-е изд. Москва : Госмузиздат, 1963. 204 с.
4. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : монография. Москва : Музыка, 1987. 304 с.
5. Савшинский С. И. Режим и гигиена работы пианиста : монография. Ленинград : Советский композитор», 1963. 117 с.]
6. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве : монография. Москва : Искусство, 1962. 370 с.
7. Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 3 т. Т. 2–3. Москва : Искусство, 1955. 565 с.
8. Башкова Т. Н. Практические психологические приемы преодоления страха и тревожности при подготовке пианиста к публичному выступлению. *Центр развития голоса и речи*. URL : <http://www.zhe.ru/zena-egorova---ucitel-vokala/podgotovka-k-publicnomu-vystupleniu> (дата звернення: 10.03. 2020).