

2. Качалов А. В. Педагогические условия формирования творческой самостоятельности студентов педвуза / А. В. Качалов // Известия Уральского государственного университета. — 2009. — № 1/2 (62). — С. 212-217.

3. Кибаева К., Ларина Т.В. Педагогические условия формирования творческих способностей студентов технических вузов / К. Кибаева, Т.В. Ларина, С.Ю. Кузьмин, Н.Н. Короткова // Успехи современного естествознания — 2012. — № 5. — С. 76-78.

4. Коваленко О.Е. Теоретичні засади професійної педагогічної підготовки майбутніх інженерів-педагогів в контексті приєднання України до Болонського процесу: [монографія] / О.Е. Коваленко, Н.О. Брюханова, О.О. Мельниченко. — Х. : УПА, 2007. — 162 с.

5. Кулешова В.В. Особливості професійної діяльності викладача технічних дисциплін у вищій школі / В.В. Кулешова // Соціогуманітарні науки: Збірник наукових праць. — 2012. — № 6 — С. 206-210.

6. Літвінчук С.Б. Професійна підготовка майбутніх техніків-механіків у процесі вивчення загальнотехнічних дисциплін в аграрних навчальних закладах І-ІІ рівнів акредитації 2005 року: Автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.04 / С.Б. Літвінчук. — К.: Центр. ін-т післядиплом. пед. освіти АПН України, 2005. — 21 с.

7. Михайлюк І.Р. Педагогічні умови та модель формування готовності до педагогічної діяльності магістрів технічного спрямування / І.Р. Михайлюк // Соціогуманітарні науки: Збірник наукових праць. — 2010. — № 2. — С. 90-91.

8. Хмельковська С.В. Формування творчого потенціалу майбутніх учителів іноземних мов у процесі фахової підготовки: Автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.04 / С.В. Хмельковська; Південноукр. держ. пед. ун-т ім. К.Д. Ушинського (м. Одеса). — О., 2005. — 20 с.

9. Шишко А.В. Формування педагогічної компетентності майбутнього викладача іноземної мови у процесі магістерської підготовки: Автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.04 / А.В. Шишко; Кіровоградський держ. пед. ун-т ім. В.Винниченка (м. Кіровоград). — К., 2008. — 22 с.

ФЕНОМЕН САМОКОНТРОЛЯ В ПРОФЕСІОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТІ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗИКИ-ПІАНИСТА

УДК: 780.7+370.711+786.2

Гринченко А.Н.

Статья посвящена проблеме сущности «самоконтроля» как профессионального умения и качества будущего учителя музыки. Представлены компоненты данного понятия на основе анализа рекомендаций выдающихся музыкантов-пианистов и педагогов.

Ключевые слова: музыкальный слух, слуховой контроль, самоконтроль, исполнительский процесс.

ФЕНОМЕН САМОКОНТРОЛЮ В ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ-ПІАНИСТА

Грінченко А.

Стаття присвячена проблемі розкриття сутності «самоконтролю» як професійного вміння та фахової якості майбутнього

вчителя музики. Розкрито структуру даного поняття на основі аналізу методичних рекомендацій видатних музикантів-піаністів, педагогів.

Ключові слова: музичний слух, слуховий контроль, самоконтроль, виконавський процес.

THE PHENOMENON OF SELF – CONTROL IN THE PROFESSIONAL ACTIVITY OF THE FUTURE TEACHERS OF MUSIC

Grinchenko A.

This article covers problem of disclosure of «self – control» importance as professional skill in main musical instrument class. With purpose to raise the level of the preparation musical – pedagogical faculty specialist.

Keywords: *the musical rumor, the auditory control, self-control, the execution process.*

Подготовка будущего учителя музыки предполагает владение техническими навыками игры на фортепиано, умение анализировать исполнительский процесс, главным компонентом которого является проблема формирования слухового контроля – качества, позволяющего студентам контролировать игру, слышать и корректировать ошибки, отыскивать способы в решении профессиональных задач и активизировать самостоятельность в исполнительской работе над произведением. Поэтому формирование самоконтроля у студентов-музыкантов является одной из важнейших задач профессионального образования.

Понятие «самоконтроля», его сущности и компонентной структуры сложилось и освещено в трудах П.Гальперина, А.Гройсмана, Е. Ильина, А.Леонтьева, А.Льнды, Г.Никифорова, С.Рубинштейна, Н.Тихомирова и других авторов. Проблеме раскрытия физиологического механизма действия самоконтроля как составной части многих психических явлений посвящены исследования ученых-физиологов И.Сеченова, И.Павлова, П.Анохина, Н.Бернштейна. В психолого-педагогической литературе самоконтроль рассматривается как компонент самоуправления и саморегуляции (Р.Немов, Г.Никифоров, С.Рубинштейн); как волевое качество личности, свойство самосознания (М.Боришевский, А.Лында, А.Радугин); как способность, регулирующая эмоциональное состояние (В.Афанасьев, Н.Левитов, Ф.Полян); как компонент образовательного процесса (Ю.Бабанский, П.Блонский, А.Леонтьев, П.Каптерев, К.Ушинский и другие).

Достаточно многогранно рассматривается феномен самоконтроля в музыкальной педагогике. А именно: в контексте психологического обеспечения исполнительского процесса (Л.Баренбойм, Л.Бочкарев, П.Михель, В.Петрушин, Г.Цыпин), как музыкальная способность (И.Гейнрихс, С.Майкапар, Е.Назайкинский, Б.Теплов, Ю.Цигарелли), как умение концентрировать волю (Л.Бочкарев, Я.Ильин), как компонент познавательных процессов (В.Бардас, Г.Гофман, Г.Коган, В.Петрушин, Г.Цыпин), как психологический механизм концертного состояния (Л.Бочкарев, Г.Коган, Н.Корыхалова, Я.Мильштейн, Ю.Цигарелли).

Таким образом интерес к проблеме самоконтроля наблюдается в различных областях современной науки: психологии, педагогике, социологии, лингвистике, физиологии высшей нервной деятельности, искусстве, других сферах научного знания. Поскольку многие аспекты этого психофизиологического, образовательного, профессионального и художественно-творческого феномена все чаще становятся предметом междисциплинарных исследований, можно сделать вывод о том, что понятие «самоконтроль» можно рассматривать как общенаучную категорию, имеющую значительный потенциал, представляющий интерес для методологии науки (П.Бурдые, Е.Молчанова).

Анализ литературы показал, что понятие «самоконтроль» широко представлено в различных областях знаний, включая музыковедение, в частности в вопросах исполнительского процесса. Работы ученых, психологов, музыкантов подтверждают актуальность исследования данного феномена. Между тем в области музыкальной педагогики, в ее методическом сегменте данное понятие, качество, которое поясняет умение, обеспечивающее успешность исполнительского процесса, не имеет должного отражения. Данное противоречие актуализирует методический аспект поднятой проблемы.

Цель статьи – раскрыть сущность понятия «самоконтроль» в музыкальном исполнительстве на основе обобщения теории и практики выдающихся педагогов-музыкантов.

Термин «самоконтроль» состоит из двух смысловых единиц (само и контроль). В лингвистике прибавление местоименного прилагательного «само» указывает на направленность действия на того, кто его производит. Психологи в понятие «самость» вкладывают разный смысл. По мнению Е.П.Ильина, самость – «это сознательное преднамеренное планирование человеком своих действий в соответствии с собственными желаниями... это отдача самому себе команды для начала действия, стимуляция самого себя, осуществление самоконтроля за своими действиями, состояниями» [8, с.42]. В широком смысле понятие «самоконтроль» можно обобщить, как способность осознанно контролировать свои действия, поступки и состояния в соответствии с определенными нормами и представлениями (С.Головин, В.Мижерина, С.Ожегов, М.Ярошевский). По мнению В.Иванова, самоконтролем исполнительского процесса является «особая, целенаправленная и регулируемая самооценка музыкантом своей игровой деятельности» [7]. Функционирование и реализация механизмов самоконтроля позволяет решать проблемы, относящиеся к самой личности, к ее внутреннему эмоциональному состоянию, профессиональной и общественной деятельности, которая отрефлексирована и находится под осмысленным контролем того, кто ее выполняет. Самоконтроль в работе учителя музыки имеет свою специфику – совмещение музыкально-исполнительской и педагогической практики, что требует от учителя особого внимания и мыслительной активности.

Рассмотренное даёт основание считать самоконтроль элементом мыслительного процесса. В работах Л.Арчажниковой, Г.Цыпина мышление представлено именно в контексте самоконтроля. Так, Л.Г.Арчажникова считает, что главным качеством профессиональной деятельности учителя музыки является музыкальное мышление. По мнению автора, мышление музыканта

осуществляет «последовательный контроль действий в виде обратной связи, вносящей корректировку и уточнение в самый процесс исполнения» [1, с.38]. Г.М.Цыпин определяет мышление как «процесс, в котором движение познания проделывает путь от конкретной чувственной музыкальной действительности к раскрытию ее в представлениях и понятиях» [13, с.217]. Мышление оперирует музыкальными образами, в основе которых лежат музыкально-слуховые представления, играющие ведущую роль в формировании мышления будущего музыканта. основополагающим фактором исполнительства является единство музыкально-слуховых и двигательных представлений, которые и поддежат самоконтролю во время исполнения.

«Художественно-полноценное исполнение музыкального произведения возможно лишь при наличии сильных, глубоких, содержательных слуховых представлений», — подчеркивает Г.М.Цыпин [13, с.190]. Поэтому для установления последовательных слуховых задач в процессе активизации музыкально-слуховых представлений будущему музыканту необходим навык слухового самоконтроля (умения слушать себя). Его смысл заключается в том, «что результаты, получаемые после каждого исполнения отдельного звена произведения, мысленно сопоставляются с первоначальным планом. Если качество исполнения не удовлетворяет, то поиск исполнительских действий идёт дальше. Слуховой контроль действует на всех этапах работы над произведением и является основной возможностью самоанализа и критической самооценки исполнения» [1, с.27]. Имеется целый ряд высказываний рекомендационного характера выдающихся музыкантов относительно слухового контроля. В.Гизекинг настаивал на «критическом вслушивании» и превращении слуха в «контролирующий аппарат»; Г.Коган советовал не делать ни одного движения, не брать ни одной ноты «мимо» слуха, вне требовательного слухового контроля; К.Метнер требовал «слухом вытягивать желаемую звучность». Благодаря интенсивной работе слуха и слухового контроля у исполнителя формируются внутренние слуховые представления, которые можно обозначить следующим образом: «фиксирующее слышание — частные слуховые представления — конкретные звуковые задачи — слуховое выучивание деталей — внутренние слуховые представления — звуковой замысел произведения» [13, с.185]. «Все, что мы делаем, мы должны раньше представить себе в звуковом воображении, ощутить организмом» [5, с.265]. «Предслышание и звуковой контроль уже прозвучавшего — это два умения, без которых не может быть художественно выразительной игры» [9, с.186]. По словам К. Мартинсена, «звук, который ты хочешь взять, должен как бы засветиться в твоём мозгу». В его понимании предслышание включает не только представление о звучании, но и предощущения клавиш и пальцевых прикосновений [9].

В исполнительском процессе слуховые представления находятся в тесной связи с двигательными представлениями (Б.Теплов, Г.Цыпин, О.Шульпяков). К целесообразности движений, которые соответствовали бы мелодическому рисунку, динамике и ритмическому дыханию, дыханию руки, стремились К.Метнер, Г.Коган Я. Мильштейн. Установление цели и задач при овладении двигательными навыками способствуют нахождению необходимых средств (Г.Нейгауз), повиновению пальцев (Й.Гофман), преодолению технических трудностей (Я.Мильштейн), техническому совершенству (Ф.Бузони). При

этом во избежание перенапряжения необходим контроль за мышечным аппаратом. Я. Мильштейн приводит рекомендации Ф. Листа: «упражняться» — это значит анализировать, обдумывать, изучать, приходить к принципам [10, с. 253]. В процессе закрепления двигательного действия (умения), когда достигается стадия навыка, оно перестает быть произвольным и выполняется автоматически (Е. Бойко). С точки зрения Я. Ильина, автоматизация действий состоит в возможности отключить динамический контроль (переключение концентрированного внимания на ситуацию или результат в момент выполнения действия) перейти на тонический контроль (перцептивный контроль за действием, осуществляемым постоянно при минимальной интенсивности внимания), и направлять этот контроль на внешнюю ситуацию [8]. Это способствует преодолению технических трудностей и подчинение их художественному замыслу, дает возможность исполнять произведение с частично закрытыми глазами, выражать эмоциональную сторону произведения и т. д. Н. Голубовская рекомендует на начальном этапе автоматизации включить сознание с целью избежания ошибок и неточностей [5]. В. Бардас также обращает внимание на сознательный процесс контроля в его позитивном и негативном аспекте: «Насколько контроль сознания необходим в процессе разучивания, настолько необходимо устранить этот контроль при свободном художественном исполнении. Всякий чрезмерный контроль может только повредить делу, если он вмешивается в автоматизированный процесс, протекающий безошибочно» [2, с. 66].

Любой вид работы над произведением — техническими трудностями, музыкально-слуховыми представлениями, художественными задачами требует проявления памяти. Только она дает способность к запоминанию, сохранению, узнаванию, следовательно, к выучиванию и исполнению. О сложном комплексе с превалированием слуховой и моторной памяти говорят Б. Теплов, В. Петрушин. С. Савшинский подчеркивает, что «память пианиста комплексная — она и слуховая, и зрительная, и мышечно-игровая» [11, с. 33]. Н. Голубовская рекомендует обращать внимание на соотношение сознательного и автоматического в работе памяти, она пишет следующее: «Нужно препятствовать попытке нашей моторной памяти действовать раньше, чем память логическая. Нужно препятствовать тому, чтобы мы запомнили руками раньше, чем слухом» [5, с. 295]. Когда пианист забывает, что идет дальше, включается двигательная память, руки играют помимо сознания, как бы сами. Запоминание, основанное на осмысленном усвоении материала, в качественном отношении превосходит запоминание, оторванное от понимания (Г. Цыпин). Качественное усвоение нотного текста во многом зависит от концентрации внимания. В. Бочкарев подчеркивает, что интеллектуально-волевое сосредоточение на предмете деятельности является главным условием создания продуктивного творческого состояния. Что касается исполнительского процесса, то здесь осуществляется контроль внимания: внешний за деятельностью, дающий возможность корректировки исполнительской концепции в целом, и внутренний, обеспечивающей соответствие модели объекту — контролирование звучания, координация движений (Л. Бочкарев).

О важности внимания во время занятий упоминают многие пианисты, описывая приёмы и методы работы музыканта (В. Гизекинг, Н. Голубовская,

Й.Гофман, Я.Мильштейн, другие). В.Гизекинг отмечал, что «...постижение выразительности требует интенсивнейшей концентрации и вместе с тем точного знания буквально каждой ноты...», «...количество часов, затраченных на упражнения, имеет гораздо меньшее значение, чем интенсивность и внимание во время работы» [4 с. 227-228]. Концентрированное внимание способствует воспитанию навыка слухового самоконтроля при конкретных звуковых задачах: слушание мелодии, сопровождения, совместного звучания мелодии и сопровождения, полифонических элементов, гармонической структуры; а также помогает достичь технической свободы исполнения. Концентрация внимания и его устойчивость необходимы при исполнении музыкальных произведений и воспитания эстрадного самообладания.

Л.Бочкарёв пишет о том, что многие музыканты-исполнители трактуют психическое состояние на эстраде «как состояние раздвоения, как синтез вдохновения и контроля, стихийного и сознательного» [3, с.106]. Поэтому важным моментом в исполнительской деятельности является умение уйти от скованности, нервной напряженности и приобрести «творческое эстрадное самочувствие» (Л.Баренбойм). Справиться с волнением, сосредоточиться на выступлении помогает механизм внутренних представлений и самоконтроль исполнителя. Перед выступлением и на самой эстраде, проблемы в работе памяти и технического аппарата происходят из-за обострения сознательного контроля над автоматически налаженными процессами. Нахождение нужного баланса возможно только при многократном обыгрывании произведения. Ю.Цагарелли, изучая проблему «надежности» в концертном выступлении и учитывая наличие стресс-фактора, формулирует следующее определение: «надежность» в концертном выступлении — это свойство музыканта-исполнителя безошибочно устойчиво и с необходимой точностью исполнять музыкальные произведения в условиях концертного выступления» [12, с.81]. Одним из способов подготовки к сценической деятельности является мыслительное проигрывание будущих действий и моделирование проблемных ситуаций: игра перед воображаемой аудиторией, предварительное обыгрывание, классные показы, прослушивания, репетиции. Главная цель этих мероприятий — повышение эмоционально-волевой устойчивости музыканта и привыкание к смене психологических ситуаций.

Выводы.

Таким образом, на основе анализа данных специальной литературы, мы сформулировали определение понятия «исполнительский самоконтроль» как профессиональной разновидности самоконтроля в проекции музыкальной исполнительской деятельности будущего учителя музыки. В нашем исследовании исполнительский самоконтроль — это осознанный, целенаправленный процесс концентрации музыкального слуха, внимания, воли, регуляции двигательного аппарата на соответствие исполнительского процесса с поставленными художественными задачами интерпретации музыкального образа.

Его составляющими являются слуховые представления, концентрация внимания, регуляция технических действий пианистического аппарата, музыкальная память.

Литература:

1. Арчажникова Л.Г. Профессия – учитель музыки / Л.Г. Арчажникова / Кн. для учителей. – М. : Просвещение, 1984.
2. Бардас В. Психология техники игры на фортепиано [перевод с нем. Шевеса А.С.] / В.Бардас. – М., 1928.
3. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности / Л.Л.Бочкарев. – М. : Изд. дом «Классика – 21», 2008.
4. Гизекинг В. Как артисты занимаются / В. Гизекинг //Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып.7. – М., 1975. – С. 226-228.
5. Голубовская Н. Искусство исполнителя / Н.Голубовская. – Санкт-Петербург: Изд. «Композитор-Санкт-Петербург», 2007.
6. Гофман И. Фортепианная игра: Ответы на вопросы о фортепианной игре / И.Гофман. – М., 1961.
7. Иванов В.Д. Словарь музыканта-духовика / В.Д.Иванов. – М. : Музыка, 2007.
8. Ильин Я.П. Психология воли / Я.П.Ильин // Мастера психологии. – Санкт-Петербург, 2000.
9. Корыхалова Н. За вторым роялем / Н.Корыхалова. - Санкт-Петербург: Изд. «Композитор – Санкт-Петербург», 2006.
10. Мильштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства / Я.И.Мильштейн. – М. : «Советский Композитор», 1983.
11. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С.И.Савшинский. – М., 1964.
12. Цагарелли Ю.А. Надежность музыканта-исполнителя в концертном выступлении / Ю.А.Цагарелли // Музыкальная психология и психотерапия. Научно-метод. журнал. – №2(26). – М., 2011. – С. 73-98.
13. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности. Учеб. Пособие / Г.М.Цыпин. – М. : Академия, 2003. – С. 185,190.

СУТНІСТЬ І ЗМІСТ ПОНЯТТЯ «АВТОРИТЕТ» В ІСТОРИКО-ПЕДАГОГІЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ

УДК371.12

Юткало С.Ю.

У статті розглянуто сутність поняття «авторитет» педагога, проаналізовано розвиток значення авторитету в історико-педагогічній ретроспективі, розкрито форми авторитету, висвітлені функції авторитету в різні періоди часу.

Ключові слова: авторитет, педагог, влада, повага, знання, функції.

В статье рассматривается сущность понятия «авторитет» педагога, проанализировано развитие значения авторитета в историко-педагогической ретроспективе, раскрыты формы авторитета, освещены функции авторитета в разные периоды времени.

Ключевые слова: авторитет, педагог, власть, уважение, знание, функции.