

3. Юцевич Ю.Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу. Навчально-методичний посібник. - К., 1998.
4. Емельянов В. Развитие голоса. Координация и тренинг. - Санкт-Петербург: Лань, 1997.
5. Морозов В.П. Биофизические основы вокальной речи. - Л.: Наука, 1977.
6. Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению. - М.: Просвещение, 1987.
7. Люш Д. Развитие и сохранение певческого голоса. - К.: Музична Україна, 1988.
8. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. - К.: Музична Україна, 1985.
9. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. - М.: Музыка, 1968.

Halyna Skasko

THE SYSTEMATIC SUPPLY OF THE WIDETYPES VOCAL TRAINING OF THE MUSICIANS

In this investigation is clarified the question of the major vocal preparation of the specialists. Topical qualified approach to the problem of the development of the voice in the conditions of the wide-special vocal preparation of the students allowed to the author to systematize and give reasons for the educational material in the course classification.

Владислав Князєв

СЦЕНІЧНЕ ХВИЛЮВАННЯ У КОНЦЕРТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ВИКОНАВЦЯ

Мало хто з виконавців не хвилюється перед виступом. Ні талант, ні вік, ні досвід не рятують від цього емоційного стресу.

Хвилювання на концертній естраді досить різноманітне у своїх проявах: іноді воно надихає і дозволяє розкрити потенційні можливості учня чи зрілого артиста. Але найбільше – турбує виконавців своєю пригнічуючою дією і зниженням контрольованості.

Знання у хвилюванні знаходимо в Антона Рубінштейна, Леопольда Ауера, Костянтина Станіславського, Соломії Крушельницької, Генріха Нейгауза, Маріан Андерсон, Давида Ойстраха, Емілія Гігельса та ін. Проте кожен хвилюється по-своєму. Ніде так виразно не проявляються індивідуальні особливості виконавців, як у передконцертних і концертних ситуаціях.

Виступ і виконання перед публікою створюють таке психологічне перевантаження, яке дорівнює стресовому. К.С.Станіславський називав причиною хвилювання “підвищене самолюбство і гордість артиста, що, не дістаючи підтвердження, приводять до страху” [1, с.189]. Словацький вчений О.Кондаш прирівнює хвилювання до емоції страху [1, с.182]. Відомий педагог і композитор С.М.Майкапар вважав причиною хвилювання неправильну роботу і непродуктивні заняття. На його думку, це призводить до недостатнього опрацювання музичного твору, що викликає відчуття невпевненості і тривоги. Подібну думку висловлює і А.Гольденвейзер: “Для того, щоб менше хвилюватися, потрібно мати чисту

совість, тобто бути впевненим у тому, що дійсно добре знаєш той твір, який збираєшся виконувати” [2, с.65].

Відкидаючи думку про те, що причиною хвилювання є підвищена скромність і невпевненість у собі, відомий теоретик виконавського мистецтва Григорій Коган дотримується діаметрально протилежної точки зору: не в скромності, а в нескромності, не в недооцінці, а в переоцінці своїх можливостей бачив він причину хвилювання [3, с.92].

Виступ перед публікою – важке випробування для артиста. Репетиція в тому ж залі, при тому самому освітленні, що й на концерті, але при відсутності публіки не викличе такого хвилювання, як виступ на концерті. Це стосується як досвідчених, так і недосвідчених виконавців.

На концерті значно підвищується відповідальність за знання, вміння, дії і навіть рухи виконавця. Хвилювання трансформується у побоювання забути або недосконало відтворити текст. У досвідчених, видатних артистів кожний виступ – це боротьба за завоювання престижу і його збереження. Відповідно, естрадне хвилювання виявляється тільки в особливих умовах соціальних взаємовідносин – на екзамені, концерті, під час змагання чи конкурсу, де особиста думка про себе і соціальний статус виконавця проходять через випробування. Позбутися хвилювання, по суті, неможливо. Потрібно навчитися пристосовуватися до виконання в екстремальних умовах або ж, за висловом П.С.Столярського, вміти “спокійно хвилюватися”.

У вирішенні проблеми сценічного хвилювання домінуюче значення має зосередженість на предметі роботи – виконанні. Часто виконавець працює з постійним “озиранням” на себе. Його свідомість зайнята думками “як сиджу”, “як виглядаю”, “що про мене подумают після цього пасажу”, “впораюсь чи ні з цією частиною”, “що буде, якщо я забуду текст” і т.д., які, непомітно гіперболізуючи значимість виступу й особистості концертанта, породжують хвилювання, паніку і відволікають від гри. Найкращий засіб протистояти цьому – зосередитися на завданнях, які стоять перед артистом. “Для того, щоб відволіктися від глядацького залу, необхідно захопитися тим, що на сцені”, – писав К.С.Станіславський [4, с.112].

Так, після виходу на естраду, перед самим виконанням твору, артист, наприклад баяніст, повинен здійснити ряд дій, які і мають спрямувати нервову енергію в потрібне русло.

Вихід. Уклін. Зручне сидіння (бажано попередньо підібрати, попробувати стілець, щоб він не виявився занадто високим чи, навпаки, низьким). Наступної миті нервеве напруження досягає апогею. Потрібно зосередитися. Якщо протягом цих секунд концертанту вдасться зібратися, нагадати собі найбільш важливі завдання, уявити п'єсу, з якої починається програма, то негативний аспект хвилювання знівелюється і в переважній більшості виступ пройде без ексцесів. А.Рубінштейн радив: “Перш ніж

ваші пальці торкнуться клавіш, ви повинні розпочати п'єсу подумки, тобто уявно визначити темп, характер туше і, передусім, звуки перших нот до того, як розпочнеться ваша дійсна гра" [5, с.109].

Виконання повинно починатися з "другого" разу. "Перший" раз воно має відбутися подумки. Це повинна бути не тільки думка про ідею п'єси і її характер, а й слухове уявлення музики в тому темпі, в якому виконання задумано. Темп – це характер, "душа музики" (Г.Бюлов), і помилка при виборі темпу може зіпсувати навіть добре підготовлений виступ. Хвилювання провокує прискорення швидкої музики і уповільнення повільної. Виправлення ж темпу по ходу гри – завдання дуже складне, воно вимагає ясної свідомості і повного самоконтролю.

Не обов'язково уявляти початок п'єси. Це може бути фрагмент твору, в якому потрібний темп найбільш яскраво виражений. Корисно продиригувати цей епізод непомітними рухами кисті чи легкими поштовхами ноги. Завдання типу "Не прискорити!", "Не сповільнити!" недостатні. Щоб бути дійовими, вони мають носити позитивні, а не негативні відтінки.

Якщо ж не вдалося зосередитись, нерви не можуть заспокоїтися, це означає, що настало перехвилювання. Бурхливі емоції, викликані публічністю виконання, дезорганізують виконавський процес. Може спостерігатися порушення часового регулювання виконавських рухів – тоді пальці почнуть вступати передчасно; чи порушення силового регулювання – від хвилювання буде форсуватися звучність; може втратитись відчуття темпу. Можливі й інші аналогічні зміни.

"Надмірне хвилювання, якщо воно занадто сильне і довготривале, призводить до розвитку надмірного гальмування клітин кори головного мозку. Воно виявляється в затрудненості і в'ялості гри, неслухняності рук, а також є причиною гальмування пам'яті" [5, с.110]. Якщо цей процес захоплює тільки рухову пам'ять, то артист, опираючись на слухову уяву музики, може якось вийти із ситуації. Якщо ж паралізується музична пам'ять, то неминуча зупинка чи, якщо виконавець не втратив самоконтролю, "стрибок" на наступний фрагмент музики. Повертатися до виконаного небезпечно: трапляється, що зупинка знову відбувається у підсвідомо зафіксованому фрагменті тексту.

Навіть артисти за покликанням часто важко живаються з естрадою. Л.Ауер хвилювався перед виступами все життя, але після виконання першої п'єси заспокоювався і далі грав з повною віддачею. Тільки під кінець програми розігрувалися О.Скрябін, В.Софроніцький. Здатні до концертної діяльності виконавці поступово "виліковуються" від естрадного перехвилювання. З часом практика зміцнює нервову систему, виробляє опірність зовнішнім впливам, які заважають виконанню.

Одна з найважливіших складових артистичності виконавця – це здатність захоплюватися виконанням і віддавати йому всі свої психічні

сили. Поступово, від п'єси до п'єси, артист захоплюється виконанням і "забуває" хвилюватися.

Концертний зал, яскраве освітлення, публіка, яка готова сприймати кожен нюанс виконання, – все це лякає одних і надихає інших виконавців. У концертанта з "естрадною жилкою" воно народжує гостроту переживання музики, яка виконується, і створює особливо позитивний настрій виконавського апарату, його свободу, точність, невтомність, дає повне злиття "хочу" і "можу".

А.Гольденвейзер казав: "Художник повинен бути схвилюваним, обмірковуючи нюанси виконання, працюючи над п'єсою, але слухачеві він повинен продемонструвати результат цього творчого хвилювання: це і є "усвідомлене натхнення" [2, с.42].

Хвилювання перед виступом не завжди має тільки негативне значення – це відбувається тоді, коли воно стає домінантним переживанням. Якщо ж виконавець не втрачає влади над собою, хвилювання є позитивним: боротьба з ним мобілізує волю і налаштовує весь організм – психіку і механіку – на майбутню діяльність.

На сценічне самопочуття позитивно впливає невелика перерва. Подекуди достатньо на хвилину залишити естраду, зробити декілька вправ для стабілізації дихання, подумки зосередитися на п'єсі, яка зараз прозвучить, – і на сцену повертається артист уже звиклий до естради і настроєний на виконання. До цього слід додати, що відрізок часу, який припадає на аплодисменти публіки між творами, варто використовувати, окрім поклону глядачам, для перепочинку і зосередження на наступній п'єсі.

При виконанні твору артист, незважаючи на зовнішню емоційність, повинен зберігати внутрішній спокій і контролювати ситуацію. Це реально у випадку, коли виконавець переконаний, що при попередній роботі все достеменно продумано, всі технічні складнощі подолані. Тільки тоді він може повністю зосередитися на музиці.

Про такий стан розповідає С.Ріхтер: "Стихія музики захоплює тебе, не залишаючи місця для інших думок. У ці хвилини забуваєш про все – не лише про глядачів, але і про самого себе" [6, с.101]. Таке захоплення виконанням доступне не кожному. Воно вимагає високої емоційності, артистизму, безвідмовної техніки, яка при виконанні не вимагає до себе особливої уваги, виключає "ризиковані" ситуації і непередбачувані обставини.

Захоплюватися емоційністю не варто. "Якщо під час концертного виконання я й сам схвилюваний, то не в змозі впливати на слухачів", стверджував А.Рубінштейн.

Музиканту, який занадто захопився своєю грою, загрожує небезпека прийняти за натхнення інше почуття, яке можна охарактеризувати як захоплення від своєї гри. В момент переживання нелегко відрізнити

захоплення від натхнення. Концертанту, який перебуває у хвилини переживання у цьому стані, особисте виконання здається чимось незрівняним. Згодом може виявитися, що пристрасне виконання насправді виявилось сумбурним і слухачі залишилися байдужими до емоцій артиста, який, втративши самоконтроль, знівелював зміст музичного твору.

Самооцінка і самоконтроль – нелегке завдання для артиста. Поряд з переоцінкою часто трапляються й випадки недооцінки виступу: музикант незадоволений собою, йому не вдалося втілити той чи інший аспект задуманого, йому здається, що він грав без відповідного настрою. Водночас сприйняття публікою виконання цього твору є діаметрально протилежним. Навіть зрілі артисти не позбавлені перебільшеної самокритичності. “Тільки зберігши при гарячому серці холодну свідомість і тверду волю, можна сподіватися “...розміщення душі до живого сприйняття вражень і, відповідно, до швидкого обміркування понять” (Пушкін). Тоді відкриються раніше незрозумілі глибини, недооцінені тонкощі, непочута краса; тоді найкращим чином налагодиться координація ігрового апарату і знайдуться найкращі технічні пристосування” [5, с.116].

Однією з найважливіших якостей артистизму є здатність тонко і чутливо вловлювати слухацьку реакцію на виконання. Артист може чудово розуміти, що його мистецтво неповноцінне і несуттєве без широкої аудиторії. В той же час, виконавець не завжди розуміє ту справжню творчу підтримку, котру

Кількість енергії в творі весь час міняється, як при людській мові. Музикант, котрий грає все з одним тонутом, стомлює... Виконавська енергія тісно пов'язана з творчою волею, і тому розвиток виконавця відбувається разом з вихованням виконавської волі" [8, с.8].

Сутність цієї магічної сили передусім у виконавській майстерності. Слухач сприймає твір як послідовно розгорнуту систему звукових і музично-поетичних образів, органічно пов'язану з ними системою емоційних станів. Осягається їх глибина, краса, правдивість, захоплює логіка і інтенсивність їх вираження. Ці аспекти сприймаються слухом, проте у сприйнятті музичного твору велике значення має і візуальне враження від виконавця. "Слухаючи Ліста, його треба водночас і бачити; він ні в якому випадку не повинен грати за кулісами, значна частина поезії була б при цьому втрачена", – пише Шуман [9, с.235]. Ідентично оцінював візуальне враження від виступу А.Рубінштейна і П.Чайковський: "...Я мав можливість чути Рубінштейна і не тільки слухати, але і бачити, як він грає і керує оркестром. Я підкреслюю це перше враження від побаченого, тому що, за моїм глибоким переконанням, престиж Рубінштейна базується не тільки на його незрівнянному таланті, а також на непереможних чарах його особистості, тому недостатньо його слухати, для повноти враження – потрібно також його бачити..." [5, с.119].

Отже, для досягнення повного сценічного ефекту слухове і зорове враження від виконавця мають органічно поєднуватися і взаємно доповнювати одне одного. Ця єдність повинна відчуватися як злиття внутрішньої сутності виконання і його зовнішньої сторони – поведінки артиста. Надумана "цікава" чи "гарна" пантоміміка може викликати лиш відразу. І навпаки, хоча й далекі від гарних, але народжені переживанням від виконуваної музики жести і міміка можуть бути органічними і посилити вплив музики на слухача.

Значення синтетичності сприйняття можна перевірити, зіставляючи враження від естрадного виконання з прослуховуванням виступу того ж артиста на платівці чи по радіо. Прослуховування запису може викликати захоплення, вразити деякими технічними якостями, але схвилювати, зачарувати, як при безпосередньому сприйнятті виконавця на сцені, воно не в змозі. Свідомість зберігає здатність холодно аналізувати почуте. К.Ігумнов вдало назвав репродукції виконання "консервами". Великого значення на концерті набуває і вплив масового переживання аудиторії.

Для публіки артист, що виступає, не тільки "звучить". Вона його бачить. Подібно до диригента, який своїми жестами і мімікою пояснює виконання даного твору оркестрантам, баяніст, наприклад, положенням голови і корпусу, виразною жестикуляцією привертає увагу до того чи іншого фрагмента чи елемента музики, підкреслює значимість, емоційність того, що зображено у творі.

Р.Шуман говорив, що: “Прекрасний спів при мармуровому, непо-рушному обличчі змушує засумніватися, чи є в цьому мистецтві внутрішній зміст” [9, с.308].

Важливо, щоб артист не був байдужий до своєї поведінки. Виразний, змістовний рух – компонент емоцій. Спокій і збудження, велич і ніжність, грайливість і замріяність – все це відтворюється не тільки безпосередньо музичними засобами, але й поведінкою виконавця.

Один із видатних педагогів минулого – Ф.Е.Бах – писав: “Роблячи зрозумілими для слухача свої почуття, виконавець таким чином найкраще змусить слухача переживати їх разом з ним. При сумній музиці він сам стає сумним. Це і чути і видно по ньому... Немоżliво обійтись без міміки, – це може заперечувати тільки той, кого брак почуттів змушує сидіти за інструментом як статуя. Наскільки непристойна і шкідлива для виконавця негарна міміка, настільки корисна хороша, бо допомагає донести до слухача наші наміри” [5, с.121].

Проте з цього приводу існує й інша точка зору. Такі визначні виконавці, як Г.Бюлов і Й.Гофман, рекомендували не робити при виконанні жодних зайвих рухів. Так, Гофман вважав розкачування, кивання головою, надмірне розмахування руками наслідком недостатнього контролю за собою. “Якщо це відбувається свідомо, що буває часто, то це означає, що піаніст намагається відволікти увагу слухачів від п'єси до самого себе. Ймовірно він відчуває, що не в змозі задовільнити слухача своєю грою й тому звертається до ілюстрування музики шляхом більш чи менш підкреслених жестів” [5, с.122].

С.Савшинський вважав Г.Бюлова і Й.Гофмана представниками класичного виконавського стилю, а А.Рубінштейна і Ф.Ліста – романтичного. Класичне звукоспоглядання характеризується ідейно - логічною і емоційною врівноваженістю. Звідси гармонійність виконання і, як наслідок, зовнішній спокій. Для виконавця-“романтика” характерно вільно віддаватися фантазії і поринати у світ емоцій. Музика тут тісно пов'язана з поетичною уявою.

У сценічній поведінці повинні об'єднуватися інтелектуальна і емоційна сторони артиста, що сприяє кращому виконанню творчого завдання. Артист повинен слідкувати, щоб емоція не перетворилася в афективне збудження, щоб замість життя образу на сцені не виявився грубий натуралізм.

Сценічна, творча поведінка, творче хвилювання артиста не повинні виходити за естетичні межі і переходити у сферу побутового “переживання”. Проте, незалежно від того, який виконавський стиль переважає, головне в артистичній поведінці її правдивість. Тільки максимальна щирість, коли “з внутрішнього руху народжується зовнішній” (Ліст), народжує справжній артистизм і переконливість концертного виступу.

1. Готсдинер А. Подготовка учащихся к концертным выступлениям // Методические записки по вопросам музыкального образования. Вып. 3. – М.: Музыка, 1991. – С. 182-192.
2. Гольденвейзер А. Об исполнительстве // Вопросы фортепианного исполнительства: Сборник статей. Вып. I. – М.: Музыка, 1965. – С. 21-49.
3. Коган Г. У врат мастерства. – М.: Музыка, 1969.
4. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. У 2-х томах. – К.: Музична Україна, 1978.
5. Станиславский К. Работа актера над собой. – М.: Искусство, 1985. – 479 с.
6. Савшинский С. Пианист и его работа. – Л.: Сов. композитор, 1961 – 230 с.
7. После гастролей // Литературная газета. – 1961. – 3 июля. – № 7.
8. Островский А. Творческая задача композитора // Вопросы музыкального исполнительского искусства: Сборник статей. Вып. 4. – М.: Музыка, 1967. – С. 4-21.
9. Фикельберг Н. Яворский Б. об исполнительстве // Музыкальное исполнительство: №10. – М.: Музыка, 1989. – С. 50-54.
10. Шуман Р. Избранные статьи о музыке. – М.: Музгиз, 1956. – С. 270.

Vladyslav Knyazev

THE STAGE FRIGHTENING IN THE CONCERT ACTIVITY OF THE PERFORMER

In the article, on the concrete examples of the creative activity of the famous performers we can see the different steps of how stage frightened influences on the concert performing of the instrumentalist.