

**Підгаєцька Іванна Василівна,**  
викладач  
Житомирський державний університет  
імені Івана Франка

## **ПІДГОТОВКА МУЗИКАНТА ДО КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУ**

*У статті аналізуються проблеми та труднощі, які виникають у музикантів у період сценічних виступів і підготовки до них. Відзначено критерії підготовленості музиканта до виступу; опрацьовано вимоги, які пред'являються до музиканта перед концертним виступом. Наголошено на важливості виховання у майбутнього виконавця такого почуття, як самокритичність.*

**Ключові слова:** концертний виступ, підготовка, сценічне хвилювання, педагог, мистецтво, самокритичність.

**Постановка проблеми.** Історія розвитку вокального виконавства свідчить, про те, що і на сьогоднішній день питання, пов'язані з концертним виступом того або іншого виконавця, залишаються актуальними й вимагають особливого розуміння й знання основ музичної психології й педагогіки.

Концертний виступ – це кінцевий етап роботи над музичним твором. Музикантам доводиться в тій або іншій формі відчувати естрадні почуття, виступаючи перед публікою; і це – вже з найперших років долучення до музичного мистецтва. І яким би не був музикант за віком, якими б не були скромними його успіхи, готуватися до виступу він повинен у режимі виконавця.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Різні аспекти підготовки музикантів до концертних виступів знайшли висвітлення у працях таких українських музикантів-педагогів, як В. Білоус, С. Гмиріна, І. Єргієв, Г. Зуб, Л. Лабінцева, Т. Сирятська та ін. Ними була піднята проблематика сценічного хвилювання та самопочуття, а також запропонована методологія роботи над собою для їх оптимізації. Водночас, існування різних за своєю сутністю підходів до розуміння проблеми підготовки музикантів до публічних виступів штовхає нас на пошук узагальненого рішення.

**Мета статті** – дослідити особливості підготовки музиканта до концертного виступу.

**Виклад основного матеріалу.** На процес підготовки до концертного виступу впливають різні фактори: нервово-психічний склад музиканта, рівень його здібностей, ступінь вивченості програми, знання інструмента, на якому він буде виступати тощо.

Найважливішою умовою підготовки до виступу є перевірка готовності програми – і наодинці, і перед «публікою». Останнє особливо корисно, тому що навіть присутність одного – двох слухачів сприяє більшій внутрішній мобілізації, появі певного психологічного стану, близького до відчуттів, що виникають під час естрадного виступу. З цього приводу С. Гмиріна відзначає: «Чи не помічали ви, що слухати виконавця «віч-на-віч та у присутності інших музикантів – зовсім не одне й те ж саме. У другому випадку ніби перебудовуєшся «із хвили» свого, уже звичного сприйняття на «хвилю» чужого, свіжого й найчастіше більш об'єктивного» [1, с. 532].

Надзвичайно корисним також буває слухання своєї гри в записі. Це дає можливість чітко виявити багато негативних рис виконання, як наприклад, ритмічні неточності або темпову нестійкість. Пробні виконання всієї програми доцільно проводити в тому ж порядку і з тими ж проміжками, які будуть мати місце на концерті. Виконана в такий спосіб програма – це вже репетиція, яку варто проводити перед уявною аудиторією з повною мобілізацією душевних сил, з повним почуттям відповідальності [2, с. 117].

Після кожної такої репетиції варто повертатися до детальної роботи, щоб знову, максимально мобілізувавшись, повторювати пробну перевірку на новому етапі. Працюючи над деталями, можна рекомендувати наступні способи роботи:

- гра окремих партій;
- уповільнена гра;
- багаторазове повторення дрібних ланок.

Усіма зазначеними способами слід «зміцнювати» й ті місця, де на репетиції була хоча б тінь невпевненості у роботі пам'яті. Перевіряти роботу пам'яті необхідно й тоді, коли все здається міцно виученим. Для цього потрібно програвати будь-яке місце на пам'ять у можливо повільному темпі, наскільки

вистачить терпіння. Річ у тому, що сильно вповільнена гра гальмує дію всіх автоматичних зв'язків («підказки рук»), і безпомилковість гри тут цілком залежить від внутрішнього слухання й знання кожної фрази [2, с. 117].

Є ще один спосіб перевірки та зміцнення пам'яті: один-два такти граються реально, а наступні один-два – вже подумки й т.д. При розучуванні напам'ять потрібно неодмінно грати повільно для того, щоб уникнути труднощів. Не слід також учити напам'ять голосним звуком. Слід пам'ятати, що при тихій грі всі деталі чути чіткіше, і в цьому змісті неголосна гра виховує слух. Саме поняття «повільна гра» вимагає уточнення: мова йде про такий темп, у якому все виходить бездоганно. Якщо музиканту, коли він грає напам'ять, сказати, щоб він грав повільніше, і йому при цьому стане важче грати, то це перша ознака того, що він властиво не знає напам'ять тієї музики, яку грає, а просто «намахав» її руками. Таке виконання є найбільш небезпечним, і з ним потрібно боротися [4, с. 127].

Заключний етап роботи повинен вести до того рівня виконання, щоб гра задовольняла усі критерії естрадної готовності.

Критерії готовності програми:

1. Потрібно вміти без будь-якого внутрішнього зусилля програвати в голові будь-яке місце п'єси.
2. Будь-яке місце потрібно вміти добре зіграти з першого разу, як у нормальному темпі, так і в уповільненому.
3. Потрібно вміти будь-яке місце зіграти кілька разів підряд без ніякого погіршення.
4. Повинен бути резерв сили й швидкості. Корисно погравати яскравіше й швидше.
5. Повинно зникнути як фізичне, так і психічне стомлення від програвання програми [4, с. 128].

Питання, пов'язані з ефективністю роботи в цей період, надзвичайно важливі й серйозні. Дуже корисним є прийом «включення» в гру з будь-якої заданої точки. Для музикантів, які виступають на сцені нестабільно, корисно намітити кілька таких точок-акцентів, так званих «рятувальних станцій». На

репетиції музикант повинен уміти розпочати гру з будь-якої такої точки, а на сцені (у випадках «аварії») перескочити на найближчу «рятувальну станцію».

Особливо велику користь на етапі підготовки до естрадного виступу можуть принести заняття «в голові».

При правильному до себе ставленні така робота може бути корисна практично усім. Відтворення музики «в голові» не тільки допомагає точніше почути звуковий образ твору, але й розвиває творчу уяву. У період підготовки до виступу музиканти прагнуть закріпити, насамперед «рухові вміння». Звичайно, закріплення рухових навичок теж є важливим, але саме робота «в голові» дозволяє знижувати витрати виконання: квапливість, недослухування окремих елементів музичної тканини [3, с. 87].

Якими ж є форми роботи «в голові»? Як і за інструментом, вона може проводитися у цілому та фрагментарно. Для розвитку внутрішнього слуху, уточнення, шліфування деталей особливо корисною є гра «в голові» по нотах; для перевірки запам'ятовування – «програвання» напам'ять. Останнє може проводитися за різних умов, зокрема, на прогулянці. Ходьба іноді здатна послужити своєрідним метрономом при перевірці ритмічного відчуття.

Перед концертним виступом до занять пред'являються інші вимоги:

- насамперед, чим ближче до виступу, тим більшою мірою заняття варто уподібнювати своєрідним репетиціям;

- не слід домагатися яких-небудь радикальних змін задуму;

- незадовго до виступу зауваження, що стосується яких-небудь деталей, може не тільки «не вийти» на сцені, але й привести до «катастрофи»;

- чим ближчим є момент виступу, тим обережнішими й скупішими мають бути педагогічні рекомендації, особливо технічні вказівки (в частині ігрових рухів) [3, с. 88].

Докладні настанови у виключно професійному відношенні повинні носити узагальнений характер. Так, доречним буває застереження від квапливості в грі або нагадування про необхідність яскравого й виразного виконання; можливі

уточнення динамічного плану, звукових градацій, пов'язаних з особливостями інструменту, на якому має грати музикант.

Найбільшу обачність слід проявляти в словах «напуття» безпосередньо перед виходом на сцену. Якими словами підтримувати музиканта-початківця? Відповідей стільки ж, скільки індивідуальних характерів і ситуацій. Скоріше потрібно знати, чого не треба говорити в цей відповідальний момент. А саме – не давати ніяких конкретних вказівок, тому що, якщо виконати вимоги педагога легко, майже точно вони виявляться перебільшеними, а якщо важко, то в найкращому разі – це призведе до скутості виконання, у гіршому – викличе «катастрофу» через порушення звичної, цілісної системи виконавських самовідчуттів [6, с. 318].

Отже, проблема психологічної підготовки до майбутнього виступу дуже важлива. Тут важко переоцінити важливість обережності, яку повинен виявити педагог-музикант. Не слід спрямовувати увагу виконавця на негативні емоції, важливо перемкнути емоційний настрій на ставлення до виконуваного твору. Можна сказати, що саме в самій музиці утримуються головні «ліки» від надмірного хвилювання. Мається на увазі захопленість музичними образами, любов до кожної найменшої деталі виконання, усвідомлення величі музики, значущість особистості її творця, у порівнянні із чим всі життєві страхи здаються незначними. Завдання педагога полягає в тому, щоб емоційно «зарядити» музиканта, змусити тим самим забути про все, що поза нею [5, с. 39].

Під час виступу хвилюються майже всі виконавці. Певна частка хвилювання може не тільки не зашкодити, але й допомогти прояву артистичного натхнення. Надмірне ж хвилювання, «хвилювання-паніка» має потребу в постійному подоланні. Навичка сценічної витримки, як й інші навички, вимагає тренування. Кожне заняття, кожна репетиція повинні стати для музиканта ніби «концертом», а аудиторія – «сценою» [6, с. 319].

Іще одна важлива проблема в цей відповідальний період стосується загального режиму виконавця. Ритмічність у житті й у роботі – це одне з найбільш загальних і важливих завдань. Варто уникати як зайвого постійного

зосередження уваги на майбутньому завданні, так і надмірно відволікатися від цього. Небажаним є вторгнення в життєвий уклад яких-небудь несподіванок, що можуть внести негативні емоції. Кількість занять за інструментом (а також без нього) може коливатися залежно від індивідуальності музиканта, готовності програми й інших факторів.

З особливою гостротою стоїть і питання режиму, кількості занять безпосередньо в день виступу, останні години перед ним. Зовсім не грати або перемикатися на програвання іншої музики навряд чи доцільно. Уявна робота з нотами є головною формою роботи в цей день; корисно програвати окремі частини твору в дуже повільному темпі (навіть по нотах) [3, с. 92].

Перед виходом на сцену краще не ходити, а сидіти, навіть нерухомо, усуваючи в усьому тілі напруження. Перебувати на самоті й спокійно обмірковувати програму (загалом, а не в деталях). Надзвичайно шкідливою є порожня балаканина з іншими. Не слід також слухати попередніх номерів концерту. Виходити скромно, але з достоїнством.

Кожен публічний виступ повинен допомогти педагогові підсумувати досягнуте й намітити подальші перспективи росту майбутнього музиканта. Величезний інтерес для викладача має й власна думка майбутнього музиканта про свій виступ. Так, наприклад, часто зустрічається підвищене критичне ставлення до своєї гри. При заохоченні вимогливості до себе, потрібно побадьорити музиканта, не дати зміцніти почуттю розчарування у власних можливостях. Але повинна насторожити й протилежна оцінка своєї гри – повна задоволеність виступом. Тому тут безумовним завданням педагога є виховання у майбутнього виконавця такого почуття, як самокритичність. Найоптимальніший варіант – коли музикант досить тверезо усвідомлює сильні й слабкі сторони своєї гри, ступінь «вдалості» виконання. Якщо він взагалі нічого не може сказати про свою гру, найчастіше це пов'язано з дійсно невдалим виконанням і надмірним хвилюванням [7, с. 327].

**Висновки.** Концертний виступ завжди повинен бути свого роду важливою подією в житті майбутнього музиканта. Тому його завдання, і завдання педагога

– виявитися гідними тієї відповідальності, яка виникає при виступі. І для виконавця, і для його педагога концертний виступ – це свого роду створення твору мистецтва, за який вони обидва несуть відповідальність перед слухачами.

**Перспектива подальших наукових розвідок** полягає у аналізі різних форм сценічного хвилювання та особливостей їх прояву в музикантів на різних стадіях підготовки до публічного виконавства.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гмиріна С.В. Проблема сценічного хвилювання естрадного виконавця під час концертного виступу. Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття: матеріали ІІ Міжнар. наук.-практ. конференції. Київ, 2016. С. 529-536
2. Гусак В. Особливості виявлення сценічного хвилювання в процесі інструментальної підготовки майбутніх вчителів музики. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2012. № 6 (ч. 2). С. 114-122.
3. Кондаш О. Хвилювання – страх перед випробуванням. 2-ге перевид. Київ: Рад. школа, 1998. 169 с.
4. Лисюк С., Лисюк Є. Проблема сценічного хвилювання студентів-піаністів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип 29, том 5. С. 126-128
5. Саннікова О. П., Саннікова А. О. Сценічні бар'єри: диференціально-психологічний підхід. Одеса, 2014. 97 с.
6. Царькова О. В. Методи емоційно-вольової саморегуляції психологічного стану студентів. *Науковий вісник МНУ імені В.О. Сухомлинського*. 2013. Вип. 10 (91). С. 316-321.
7. Чжу Цянь. Емоційно-вольова саморегуляція як компонент фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. *Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика*. Дрогобич, 2019. Вип. 5. С. 323-331.