

УДК 159.937:78

## ПСИХОЛОГО-ФІЗІОЛОГІЧНІ ЗАКОНОМІРНОСТІ СПРИЙНЯТТЯ МУЗИЧНОГО РИТМУ

Анастасія ПОЛЯКОВА (Київ)

**Постановка проблеми.** Дослідження процесів художньої свідомості завжди виступало основою вирішення проблем музичної творчості, діяльності в галузі мистецтва. Визнаючи важливість розвитку музичного пізнання у всіх його складових (слухо-перцептивному, емоційному, аналітичному), науковці зазначають, що важливу роль в цьому процесі відіграє формування здатності до сприйняття музичного ритму як компоненту музичної мови, засобу передавання емоційно-художнього змісту жанрово-стильових характеристик твору.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Проблеми впливу музичного ритму на свідомість людини завжди входили в коло наукових інтересів відомих психологів, педагогів, мистецтвознавців (К. Бюхер, К. Шторк, Б. Теплов, А. Готсдінер, Е. Жак-Далькроз). Сучасні дослідники приділяють важливе значення проблемі музичного ритму та вивчають її у різних аспектах: як важливого компоненту музичної мови (І. Нестьєв, А. Бірмак); роль ритму у формуванні слухорухових зв'язків сприйняття (В. Петрушин, Г. Ципін, В. Подуровський); використання метроритмічних умінь для оптимізації музично-виконавської діяльності (А. Каузова, Д. Кірнарська, М. Степанов).

**Формування мети статті.** З точки зору педагогіки мистецтва, ще недостатньо глибоко вивчені суттєві закономірності психології сприйняття музично-ритмічних структур, урахування яких може забезпечити ефективність навчально-пізнавальної та творчо-виконавської діяльності музиканта. Вивчення цих закономірностей є метою даної статті.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** В музиці основним носієм смислу, на думку Б. Теплового, виступає звуковисотний і ритмічний рух, а тембровий елемент має важливе, проте підпорядковане значення. У зв'язку з цим серед основних музичних здібностей науковець виокремлює ті, що пов'язані зі сприйняттям та відтворенням звуковисотного і ритмічного руху, а саме: музичний слух та почуття ритму [2, с. 115].

Ритм відіграє важливу роль в організації музики і, зокрема, створенні будь-якої мелодії. Мелодія, позбавлена ритмічної організації, сприймається як хаотичне чергування звуків.

«Ритми музики по-своєму відображають ритми природи та життя, проте музичні ритми відрізняються особливою організацією, художньою доцільністю, а також мають надзвичайно виразне значення. Різноманітні ритми багато в чому сприяють народженню художніх образів у музиці, – підкреслює І. Нестьєв [3, с. 47]. Іноді достатньо змінити ритм – і весь характер музики суттєво перетвориться, набуде нового змісту. Цією унікальною можливістю ритмічних видозмін часто користуються композитори з метою розвитку музичної думки.

Кожне із засобів музичної виразності доносить до слухача певну інформацію. Однак справжньої естетичної цінності музичний твір набуває лише при сприйнятті усіх його складових у цілісній єдності.

Для того щоб сприйняття музики було естетично повноцінним, слухачу необхідно розуміти її «мову», музичний код. Значущість музичних інтонацій і ритму, як один з найважливіших складових музичного смислу, є предметом вивчення в музикознавстві, музичній психології.

На думку В. Цуккермана, «осягнення законів формотворення та розвитку, розуміння виразових можливостей елементів музичної мови, чіткі уявлення про взаємодію художніх засобів, їх спільний вплив на свідомість, здатність розрізняти характерні прояви музичних жанрів і стилів – все це, здобуте з досвіду та аналітичних дій, збагачує та вдосконалює сприйняття музики, поглиблює її тлумачення [6, с.17].

Теорія розрізняє метр і ритм як складові пульсації, оскільки в музиці основний мірний рух сильних і слабких імпульсів переважно заповнений чергуванням звучань різних тривалостей. У музичній практиці це явище називають ритмом. Завдяки своїй універсальності відчуття ритму начебто повинно добре розвиватися у процесі музичної діяльності. Проте дослідники переконалися, що для коригування й розвитку ритмічності виконавських дій потрібні більші зусилля, ніж в інших проблемних випадках. Причини цього обумовлюються такими обставинами (за В. Подуровським):

– типом центральної нервової системи, в якій нерівноважені процеси гальмування та збудження, а також пов'язані з цим деякі особливості функціонування свідомості;

– наявністю певних психічних «зажимів» та слабкої координації рухів;

– нераціональним використанням ритму як виразника емоційних станів, закладених в музичний образ твору [5, с. 259].

Розшифровка, виявлення смислу, що передає музичний ритм, стає можливим завдяки спрямованому сприйняттю, «вписаному у контекст музичної культури. Зусилля у цьому напрямку можна порівняти з «метафоричним стрибком», що виступає основним психологічним механізмом будь-якого художнього сприйняття» [6, с. 120].

Музично-ритмічна складова сприйняття лежить в основі характеру та настроїв музичного твору, усвідомлення архітектоніки та структурних елементів форми, особливостей розвитку художнього образу, а також знаходження у музичному творі власного (особистісного) смислу.

При аналізі музичної тканини у першу чергу звертається увага на інтонаційну та темпо-ритмічну складову музичного твору. Без уважного ставлення до вивчення часово-просторових закономірностей, ретельного дослідження ритмічної структури твору неможливо уявити процес розгортання музичної інформації, здійснити синтез музичних компонентів у цілісне художньо-естетичне явище.

Взагалі, вивчення емоційної значущості окремих елементів музики (ритму, ладу тощо) показало їх здатність викликати у людини стан, що є адекватним характеру подразника, адже за ними об'єктивно визнаються конкретні інформативні та виразові можливості, що асоціюються з колом певних емоцій, переживань та знань.

Аналіз часо-ритмічних зв'язків дозволяє ніби зупинити музичний час та розчленити його на окремі елементи. Завдяки цьому музикант може уточнити співвідношення між всіма звуками твору і тим самим прояснити для себе смислові складові у їх ритмічній організації, усвідомити ритмічні фрази та закономірності музичного розвитку, зазначає Г. Ципін [9, с. 148].

Вивчивши кожну з частин ритмічної тканини, необхідно навчитися пов'язувати їх між собою і єдину цілісність. Це передбачає таку внутрішню єдність окремих моментів, за якої, на думку П. Флоренського, «послідовні елементи врастають одне в одного, щільно сплітаючись та взаємодіючи між собою» [9, с. 149].

Музичне переживання, розгортаючись у часі, має не тільки слухову, але й рухову природу, тобто завжди пов'язане з різноманітними рухами, як при виконанні музики, так і при її сприйнятті.

У прадавні часи діяльність людини була одночасно працею, грою та мистецтвом, вказує К. Бюхер, а об'єднував їх у синкретичну єдність саме ритм. К. Шторк зазначав, що рух і музики йшли паралельно, рух завжди супроводжував музику. Автор замислювався: «звідки з'явилось це сполучення? Воно виникло, мабуть, для подолання інертності нашого тіла. Отже, ритм став засобом подолання пасивності людського організму» [2, с. 244].

Ще у середині XIX ст. психологами та мистецтвознавцями було визначено, що будь-який звуковий образ асоціюється зі слабким актуальним збудженням того мускульного відчуття, яке б мало місце при відтворенні звуку. Внаслідок цього відбувається посилення наших уявлень завдяки тілесному резонансу [10, с. 197]. Саме на цих положеннях базується «моторна теорія», розробниками якої, зокрема, були І. Лотце, Г. Мюллер, С. Штріккер та ін..

В. Бехтерев вказував на той факт, що «музичний ритм змінює діяльність нервової системи, розгальмовує моторні центри, створює бадьорий, радісний настрій, виховує активну увагу. Заняття ритмікою дозволяють чітко дозувати подразнення за силою та тривалістю, впорядковують темп рухів, який легко поєднується з характером музики» [2, с. 245].

Цю думку також підтверджують Л. Брусилівський, І. Темкін, Л. Богачова, вважаючи, що звуковий (музичний) ритм здійснює потужний вплив на організм людини по типу акустико-кардіального рефлексу: якщо реципієнту запропонувати прослухати ритмічні звуки в темпі його серцевих скорочень, а згодом змінити темп музики, то зміниться й частота серцебиття, особливо у бік уповільнення [2, с. 241].

В основі виконання рухів, в тому числі ритмічно-організованих, лежить система чергування процесів збудження та гальмування в корі великих півкуль мозку, названа І. Павловим «динамічним стереотипом». В процесі формування рухового динамічного стереотипу розрізняють три фази. Перша фаза характеризується надходженням від аналізаторів (слухових, зорових, тактильних) різноманітних подразнень. Викликане ними збудження значно поширюється, залучаючи функції груп м'язів та провокуючи певну хаотичність, обмеженість та неусвідомленість людиною власних рухів. У другій фазі розвивається диференційоване гальмування, роль якого полягає у розмежуванні та поступовому контролюванні виникаючих відчуттів. Протягом третьої фази відбувається координація ритмо-пластичних рухів шляхом

посилення уваги до необхідно-доцільних дій на основі розвитку рухових здібностей музиканта, що закладені в структурі його нервової системи [1, с. 67].

Для музиканта важливим є розвинуті рухові (моторні) відчуття, що тісно пов'язані зі слухо-ритмічною складовою сприйняття.

«Рухові моменти, – писав Б. Теплов, набувають принципово-суттєвого значення (стають необхідно-обов'язковою умовою) тоді, коли потрібно за допомогою довільного зусилля викликати та утримати в свідомості музичне уявлення» [1, с. 46].

Так, В. Полякова, аналізуючи механізми впливу музики на людину, зазначає: «Музика, як ритмічний та емоційний подразник, здатна змінювати (посилювати) процеси організму, як в моторній, так і вегетативній сферах, робити їх більш оптимальними. У своїх дослідженнях автор спирається на дані щодо впливу швидкого темпу та активного ритму музики на збільшення частоти серцебиття людини або здатності певної музики зменшувати ступінь втомлюваності тощо. Таким чином, рухо-моторний відгук людини на музичний ритм і темп може виражатись не лише на рівні свідомих чи мимовільних рухів рук, голови та ін., а й шляхом функціональних змін в організмі (серцебиття, дихання, тремтіння голосових зв'язок тощо) [2, с. 240].

Центральний зв'язок між слухом і рухом при сприйнятті або відтворенні музики засновується, насамперед, на принципі динамічної регуляції. Сутність музично-ритмічних реакцій полягає в тому, що всі звукові відношення переводяться на мову дій, в яких м'язовий акомпанемент виступає своєрідним вимірником інтонаційної напруженості музичного звучання [8, с. 42].

А. Готсдінер підкреслював, що сприйняття ритму органічно пов'язане з рухом, тому воно є не тільки слуховим, а завжди слухоруховим. Л. Брусиловський писав: «Людина не тільки відтворює музичний ритм своїм рухо-пластичним апаратом, але й беззвучно проспівує музику (перцептивна вокалізація), причому у скорочених голосових зв'язок чітко відображується частота, тривалість та динаміка сприйнятих звуків» [2, с. 244].

Отже, сприйняття звуків здійснюється в результаті складної взаємокоординованої діяльності слухового та мовно-рухового апаратів. Між ними існує тісний зв'язок. Порушення в цій системі стосовно того чи іншого компоненту, призводить до негативних наслідків для сприйняття.

У сучасних дослідженнях поглиблюється розуміння моторної природи слухового

(інтонаційного, метроритмічного, тембрового та ін. видів) сприйняття. Вказуючи на регулятивну функцію сенсорики щодо артикуляційних змін, сучасні дослідники (О. Костюк, М. Грачова, Г. Тарасов, Л. Чистович) схиляються до думки про ведучу роль моторики у процесі слухової перцепції.

Психічні процеси, що відображують окремі сторони оточуючого світу при їх безпосередньому впливі на органи чуття, називають відчуттями. Для музикантів найважливішими є слухові, тактильні, рухові, вібраційні та ритмічні відчуття. Основні індивідуальні відмінності цих відчуттів залежать як від інтенсивності джерела впливу на органи чуття, так і від рівня чуттєвості цих органів [5, с. 251].

Метроритмічні відчуття пов'язані з постійним чергуванням опорних та неопорних звуків, які є відображенням загальних процесів життя: після напружених завжди настає розслаблення, за активністю йде спад. «Простір і час наповнені матерією, яка підпорядковується законам вічного ритму», – писав видатний французький педагог ритміки Е. Жак-Далькроз [4, с. 145].

Таким чином, в нашому дослідженні музично-ритмічними (або метроритмічними) відчуттями ми можемо назвати здатність до емоційного переживання, розуміння та оцінки даних сприйняття, а саме: внутрішньо-організованої у часі послідовності логічно-пов'язаних ритмічних комбінацій як виразника певного художнього образу та змістових (жанрових, стилістичних, національних та ін.) характеристик музичного твору.

Проблема музично-ритмічних (слухо-ритмічних) відчуттів підпорядковується загальним закономірностям теорії сприйняття. Сприйняття різноманітних впливів оточуючого середовища стає можливим, як зазначає А. Бірмак, завдяки наявності в організмі спеціальних систем, що включають органи почуттів, чуттєві нерви та відповідні центри у корі головного мозку [1, с. 21].

Дуже часто слухові відчуття бувають пов'язаними з рухом голосового апарату (вокальні рухи) або пальців рук (інструментальні рухи). В першому випадку мова йде не тільки про вміння співати, а й загальні голосові прояви. У другому – про активізацію спеціальних інструментально-виконавських умінь під впливом музичного звучання. Про це у своїй роботі «Психологія музичних здібностей» згадує Б. Теплов [10, с. 196].

Формуючись у свідомості, слухові, рухові, а згодом, слухо-рухові уявлення починають

координувати всі музично-виконавські дії. Рівною мірою для музиканта важливі перцептивно-слухові враження, отримані від почутих або створюваних голосом чи на музичному інструменті звучань, і управління рухо-ритмічними, зокрема тактильним відчуттями в процесі музично-виконавської діяльності [7, с. 63].

Система розвитку правильних ритмічних відчуттів та уявлень про них, на думку В. Подуровського, може йти з двох сторін. Зовні – це досвід дій, пов'язаний з порівнянням та наслідуванням еталону (ритм і темп метроному, диригентський жест, гра в ансамблі тощо); зсередини – це найглибший аналіз і переживання ритмічного змісту, «живого пульсу» музики, відчуття її ритможанрових та ритмостильових ознак [5, с. 259].

Найбільш ефективно музично-ритмічні відчуття розвиваються в процесі спеціально-організованої музичної діяльності, остання також може виявити і рівень сформованості чуття ритму і особливості психічної регуляції музиканта. Так, гра на музичному інструменті здатна свідчити не тільки про ступінь розвиненості у даного музиканта почуття ритму, але й про особливості протікання у нього нервово-психічних процесів. Неритмічне виконання, як зазначає В. Петрушин, може бути наслідком не стільки слабкої підготовки, скільки результатом порушення злагодженості процесів збудження і гальмування, а також надмірної м'язової скутості [4, с. 147].

**Висновки і перспективи подальших розвідок напряму.** Отже, в процесі дослідження нами було встановлено, що музичний ритм є одним з основних елементів музичної мови, важливим засобом її організації та емоційно-змістового впливу на свідомість людини. В основі осягнення метроритмічних комбінацій звучання лежить моторна (рухова) функція сприйняття, що відображає фізіологічні механізми реагування та відгуку людини на музичну інформацію. Педагогіка музичного мистецтва вбачає перспективність подальшого вирішення проблеми формування музично-ритмічних відчуттів та уявлень в процесі спеціально-організованого навчання з

метою формування культури сприйняття та виявлення художньо-образного змісту музики.

## БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бирмак А. В. О художественной технике пианиста / А. В. Бирмак. – М.: Музыка, 1973. – 139 с.
2. Методологическая культура педагога-музиканта: учеб. пособие [для студ. высш. учеб. заведений] / Э. Б. Абдуллин, О. В. Ванилихина, Н. В. Морозова и др.: под ред. Э. Б. Абдуллина. – М.: Академия, 2002. – 272 с.
3. Нестьев И. В. Учитесь слушать музыку / И. В. Нестьев. – М.: Музыка, 1987. – 60 с.
4. Петрушин В. И. Музыкальная психология / Валентин Иванович Петрушин. – М.: Владос, 1997. – 383 с.
5. Подуровский В. М. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности: учеб. пособие [для студ. высш. учеб. заведений] / В. М. Подуровский, Н. В. Сулова. – М.: Владос, 2001. – 320 с.: ноты.
6. Психология музыкальной деятельности: теория и практика: [учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. учеб. завед.] / [Д. К. Кирнарская, Н. И. Киященко, К. В. Тарасова и др.]; под ред. Г. М. Цыпина. – М.: Академия, 2003. – 368 с.
7. Степанов Н. И. Музыкальное исполнительство. Оптимизация исполнительского действия в музыкальном творчестве: монография / Н. И. Степанов. – М.: МПГУ, 2006. – 233 с.
8. Теория, история, психология музыкального искусства: [сб. статей / ред. А. И. Харченко]. – Петрозаводск: Сортавальская типография, 1990. – 72 с.
9. Теория и методика обучения игре на фортепиано / [под общ. ред. А. Г. Каузовой, А. И. Николаевой]. – М.: Владос, 2001. – 368 с.
10. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов; [отв. ред. Э. А. Голубева, Е. П. Гусев и др.]. – М.: Наука, 2003. – 379 с.

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Полякова Анастасія Сергіївна** – аспірантка кафедри фортепіанного виконавства та художньої культури Інституту мистецтв Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

*Наукові інтереси:* сучасні тенденції розвитку музичної освіти в Україні.