

## ДО ПИТАННЯ ПРО РОЗВИТОК МУЗИЧНО-СЛУХОВИХ УЯВЛЕНЬ В ПРОЦЕСІ ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ

На сучасному етапі головним завданням у системі музично-виконавської підготовки студентів мистецько-педагогічного факультету є не вивчення певної кількості творів, накопичення репертуару чи оволодіння блискучою технікою, хоча це є важливі елементи професійності, а формування комплексу необхідних знань та умінь, які б забезпечували можливість самостійно, творчо і продуктивно опрацьовувати різноманітний за жанрами, стилями та напрямками музичний матеріал, готувати музичні твори до виконання й артистично їх виконувати. У музично-виконавській діяльності дуже важливо уміти скласти чітке уявлення про музичний твір в його цільності, динаміці і всіх складових його музично-слухових компонентах. Виконанню цього завдання сприяє розвиток музично-слухових уявлень.

Питання про музично-слухові уявлення розглядалися в психолого-педагогічних дослідженнях. Ось деякі з них.

Л.В. Благонадьожіна вивчала слухові уявлення мелодії, що опираються на внутрішній музичний слух і проявляються в образній слуховій пам'яті. Автор вказує на довільний характер відтворення уявлень, на їх зв'язок із внутрішнім співом; на відтворення уявлень «безтембрових» і тих, котрі зберігають особливості тембру; на розрізнення уявлень про мелодію в її звуковисотній і ритмічній структурі [2].

Питання про психологічні особливості музично-слухових уявлень розглядалось також Б.М. Тепловим. Здібність слухового уявлення він також розуміє як один із основних компонентів музичного слуху. Вона лежить в основі відтворення мелодії голосом або підбиранням її по слуху на інструменті. Автор говорить про єдність розвитку сприйняття музики і музичних слухових уявлень і про їх значення для музичної освіти [7].

У праці Т.Л. Беркман предметом вивчення в науковому і педагогічному плані являється питання про розвиток музично-слухових звуковисотних, ритмічних і тембрових уявлень учнів в процесі їх навчання гри на фортепіано [1].

Музично-слухові уявлення студентів педагогічного вузу вивчав І.В. Страхов. В результатах своїх спостережень, досліджень він підкреслює, що на основі попереднього вивчення нотного тексту, виконання і прослуховування твору музично підготовлений виконавець і слухач, відтворюючи музично-слухові уявлення, оперує музичними термінами. При цих умовах зміст сприймань і уявлень у виконавця і слухача переростає в музичні поняття, які в єдності з музично-слуховими уявленнями орієнтують в слуханні і виконанні творів. В цьому ж значенні виступають уявлення і поняття, засвоєні в процесі попередньої музичної діяльності [6].

Піаніст-виконавець спочатку виношує в своїй уяві музичний образ твору, а потім уже втілює його на інструменті. Тільки в цьому випадку його виконання стає творчим актом, який перетворює світ звукових уявлень у реальне звучання.

Уявлення виникає на різних рівнях відбиттєвої системи людської

психіки: репродуктивному, пов'язаному з конкретно-чуттєвим відображенням, і продуктивному – творчому рівні [4, 26-27].

Здатність же до конкретних звукових уявлень музичного матеріалу – один з основних компонентів музичного слуху. Розвиток музично-слухових уявлень має для піаністів-виконавців особливе значення, бо фортепіанна моторика зовсім не передбачає як необхідну умову слухових уявлень. Зіграти мелодію на фортепіано може і глуха від народження людина, яка не мала не тільки слухових уявлень, а й слухового сприйняття. Цілком можливе і, на жаль, дуже поширене суто рухове запам'ятовування музики [7, 27].

Отже, розвиток здатності піаністів-виконавців до конкретно-звукових уявлень є важливим завданням навчання. Відомий німецький педагог і музичний діяч К. Мартінсен протиставляв поширеному способу навчання гри на фортепіано «від моторики до звучання» єдино правильний – від слухового уявлення через моторику до звучання.

Постає питання про вимоги до музично-слухових уявлень в музично-виконавському процесі. Художньо-повноцінне виконання музичного твору можливо лише при наявності сильних, глибоких, змістовних музично-слухових уявлень. Специфіка виконавського внутрішнього слуху полягає в тому, що поряд з уявленнями висотних і ритмічних співвідношень звуків, він оперує такими категоріями, як динаміка, тембр, колорит. Музично-слухові уявлення професіонального виконавця концентрують в собі всі моменти, пов'язані з інтерпретацією виконуваної музики.

Створення художньо-поетичного задуму практично неможливе без уміння керувати вільними музично-слуховими уявленнями, відірваними від реального звучання. Виконавське мистецтво повинно бути ініціативним, творчим, тісно пов'язаним з діяльністю уявлення [9, 74-75].

Г. Коган відмічає, що активно стимулюють музично-слухові уявлення ті образні асоціації, ті видумані «програми» виконуваних творів, допомогою яких нерідко користуються музиканти-педагоги. Корисно для тренування музично-слухових уявлень розучування творів без інструменту [3, 32-34].

Отже, перед музикантом-виконавцем стоїть відповідальне завдання – це створення змістовного і багатогранного художньо-інтерпретаторського образу, і виконання його без розвитку і вдосконалення музично-слухових уявлень неможливо.

У процесі виховання виконавців-піаністів успішні результати приносять використання прийомів із суміжних галузей музики. Працюючи з учнями над розвитком музично-слухових уявлень, ведучі педагоги-піаністи рекомендують використовувати внутрішньопредметні звукові характеристики.

Прагнення зробити музичну фразу на фортепіано природнішою вимагає аналізу вокального виконавства: де потрібно взяти дихання, як повинна починатися фраза на повному диханні, у якому випадку доцільно підставити текст. Такий підхід сприяє переконливому фразуванню, поліпшує артикуляцію, тому що якість звуковидобування залежить від того, як «проговорюються» звуки. Крім того, текст часто створює виконавцю настрій, який впливає на інтерпретацію, допомагає зробити її щирою та яскравою.

Особливості солоспіву розкриваються також у інтонуванні великих

інтервалів, коли ноту треба «дістати», «вийняти», «дотягнутися», подолавши відстань.

Великий виконавський досвід Р.С. Горовиць, який складався безпосередньо в ансамблях з великими майстрами, також відбивався у роботі над музично-слуховими уявленнями. Використання смичкової артикуляції сприяло поширенню арсеналу фортепіанних прийомів: «повести смичок», «не розділяти фразу, одним смичком». Часто, при потребі соковитої гучності, вона вживала вирази: «на баску!», «з вібрацією», «уяви унісон віолончелей». Коли йдеться про прийом *glissando* на фортепіано, слід розуміти не тільки чисто фортепіанний прийом швидкого ковзання по клавішах, але й прийом, характерний для струнних інструментів з їх нетемперованим строем. Уявне заповнення відстані між інтервалами сприяє розумінню пластики мелодії. Безпосередньо пов'язана із смичковими інструментами можливість досягнути оркестрового *tutti*, а також *crescendo* на одній ноті. Точним є визначення: зіграти, наче «поплювати у кожен ноту», що запозичене у духовиків. Цей прийом призводить до роздрібного виконання нот, коли увага фіксується на кожній ноті при постійному прагненні до охоплення цілого [5, 25-27].

Л.Н. Оборін часто пропонував учням подумки «оркеструвати» фортепіанну фактуру, уявити специфічне звучання того чи іншого оркестрового інструменту. Він вважав, що таким шляхом досягається особлива загостреність, конкретність тембрових відчуттів піаніста-виконавця.

Отже, використання внутрішньопредметних звукових характеристик виявляється у словесних асоціаціях, які надають імпульсу до активності музично-слухових явлень, зокрема розвитку тембрального слуху.

Тепер зупинимось на значенні тембрових уявлень в розвитку музично-слухового самоконтролю. Передусім звернемо увагу на тембри звука. Фортепіанний звук має такі характеристики: м'який глибокий («густий»); м'який легкий («прозорий»); жорсткий («стукаючий») та багато проміжних різновидів.

Глибокий звук отримуємо, коли кінець пальця спочатку повільно «занурюється в клавішу», а потім лише посилює рух, натискаючи її з такою силою поштовху, щоб отримати потрібне звучання.

При отриманні легкого звука, навпаки, спочатку палець енергійно ударяє клавішу, а потім м'яко доводить її до дна клавіатури.

Відмінності між глибоким і легким звуком важко відрізнити, якщо порівнювати окремі звуки; більш помітними вони стають при співставленні мелодій, ліній. Вміле використання тембрів «глибоких» і «легких» є важливою частиною виконавського мистецтва. Тому в процесі навчання студенти засвоюють різноманітні темброві фарби і відповідні їм різні способи звуковидобування.

Існує ще жорсткий «стукаючий» звук. Він виникає тоді, коли і на початку, і в кінці руху клавіші сила дії не зменшується, і клавіша стикається з «дном» клавіатури, створює шум, який резонує в корпусі інструмента.

Іноді думають, що такий стук отримуємо тільки при невмілому форте, але це не так: він може створитися на будь-якому рівні сили, якщо поштовх по поверхні поєднується з поштовхом по дну клавіатури. Однак при невеликій силі

удару правильніше говорити не про «стукіт», а про «нижні шуми», «нижні призвуки». Видатні виконавці-піаністи використовували їх як елементи тембрового забарвлення.

Крім нижніх шумових призвуків, існують верхні призвуки, які утворюються від удару пальця по поверхні клавіші. Ці призвуки не резонують, тому у великому залі не чутні, але вони інколи заважають самому виконавцю [8, 174-175].

Іноді нам здається, що у одного піаніста звуки тягнутися довше, але це пояснюється тим, цей піаніст уміє вилучити м'який звук досить голосно, що продовжує його звучання.

Наспівність мелодії в цілому залежить не тільки від повноти і м'якості окремих звуків, а й від того, як окремі звуки відповідають безперервній течії мелодії, її внутрішній логіці. Якщо слух не досить розвинутий і виконавець не чує тривалість звука до кінця, його рука розслаблюється, губить горизонтальний рух – ведення мелодичної лінії, кожний наступний звук береться, ніби заново. В результаті фраза стає розірваною, а виконання статичним.

Той же недолік (відсутність горизонтального руху до опорних звуків мелодії) ми спостерігаємо і в творах, побудованих в більшості на штриху *staccato*.

Темброва характеристика звука має найбільші музично-виконавські можливості. Культура музичного мислення виконавця-піаніста далеко не в останню чергу визначається мірою розвитку тембрового слуха, його специфічною загостреністю. Чим краще чує виконавець багатство нюансів у звуковому спектрі, чим більше витончена здібність музично-слухового уявлення відтінків, тим досконаліше його виконання. Інтерпретація більшості творів фортепіанного репертуару (насамперед романтичного) вимагає витонченого диференційованого нюансування, володіння складними секретами звукопису.

Темброві уявлення – це вміння уявляти собі забарвлення і характер звучання, вміння мислити при виконанні «уявними» тембрами різних інструментів і голосів, відповідаючи сутності музичного твору в єдності з осмисленим фразуванням.

Знаходячись в основі взаємозв'язку між «внутрішнім чуттям» і звуковим відтворенням музики, темброві уявлення допомагають відбору тих чи інших виконавських прийомів і навичок. Вирішальною умовою цього взаємозв'язку являється слуховий самоконтроль, при допомозі якого оцінюється якість відтворюваних звуків, встановлюється відповідність конкретного звучання слуховим уявленням виконавця.

Розвиток слухового самоконтролю знаходиться в нерозривному взаємозв'язку з активізацією тембрових уявлень. Чим яскравіше і точніше по відношенню до авторського задуму студент уявляє собі звукову тканину твору, тим краще і вірніше він відрізняє особливості виконання, може вслухатись в багатогранність звучань і дати правильну оцінку отриманому звуковому результату.

Систематичні спостереження в процесі занять показали, що саме при

виконанні поліфонічних творів частіше всього проявляється недостатня культура слуху і послаблений контроль за якістю звучання ліній голосоведення внаслідок недостатньо ясного тембрового уявлення про забарвлення і характер звучання голосів.

В багатоплановому викладі поліфонічного твору характерність, індивідуалізація звучання ліній голосоведення має виключне значення і вимагає тонкого тембрового відношення до звуку і ретельного слухового контролю над його втіленням на інструменті.

В поліфонічному переплетенні голосів часто немає контрастних регістрових співставлень, звуки зливаються, і це являється труднощами для слухового їх розрізнення. Складним для сприйняття є висотне, динамічне співвідношення звуків. Тому особливого значення тут набуває темброве розрізнення голосів. Обертони різних звуків в залежності від висотних, часових, силових співвідношень зливаються один з одним в різній мірі, сприяючи у сприйманні їх тембровому розпізнанню.

В процесі роботи над музичними, зокрема поліфонічними творами, необхідно прагнути до того, щоб динамічні характеристики голосів студенти могли сприймати як забарвлені, щоб поліфонічна тканина сприймалась ними як своєрідна партитура з неповторністю і характерністю звучання кожного голосу. Цьому сприяє активізація їх художнього уявлення образними порівняннями і асоціаціями.

В роботі над поліфонічними творами необхідно йти по шляху збагачення тембрової якості музично-слухових уявлень студентів, що веде до активізації слухового самоконтролю, до темброво-динамічної характеристики виконуваних творів.

Збагачення тембрових уявлень студентів на заняттях проводиться за допомогою співставлення звучань голосів поліфонії зі звучанням різних інструментів, співочих голосів, хору, а також шляхом самостійного активного внутрішнього і зовнішнього проспівування студентами ліній голосоведення. В роботу включається активний музичний аналіз поліфонічного розвитку і обдумуються прийоми виконання.

В процесі вивчення поліфонічних творів студентами ми мали можливість спостерігати, як порівняння звучання голосів поліфонії зі звучанням хороших партій дозволило їм по-іншому вслухатися в своєрідність кожного голосу, вкласти виконавський зміст в поліфонічне багатоголосся. Слух стає сприйнятливим саме до тембрової характеристики кожного голосу, так як тембри басів, сопрано та інших партій мають яскраво виражене індивідуальне забарвлення.

Кожний виконавець-піаніст має можливість безперервно удосконалювати тембрально-динамічну, барвисту сторону свого виконання, орієнтуючись на кращі зразки, що звучать навколо нього, в тому числі хороших співаків, інструменталістів, а також аналізуючи слухом своє виконання. Крім цього, потрібно самому проявляти ініціативу і творчий підхід до використання багатих тембрових можливостей фортепіано, технічних можливостей рук, прийомів звуковидобування, різних допоміжних рухів і «слухом витягувати бажану звучність».

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Беркман Т.Л. Индивидуальное обучение музыке. – М.: Просвещение, 1964. – 76 с.
2. Благондежина Л.В. Психологический анализ слухового представления мелодии / Ученые записки института психологии. – М., 1960. – Т. 1.
3. Коган Г. У врат мастерства. – М.: Советский композитор, 1961. – С. 32-33.
4. Питання фортепіанної педагогіки та виконавства / Збірник статей, ред. А. Корженевського. – К.: Музична Україна, 1981. – С. 26-27.
5. Руденко Н.І. Регіна Самійлівна Горовиць та її уроки. – К.: КДВМУ, 2001. – С. 25-27.
6. Страхов И.В. Психология воображения. – Саратов, 1971. – 158 с.
7. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей: Изд. АПН РСФСР, 1961. – С. 14-168.
8. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. – М.: Музыка, 1969. – С. 174-175.
9. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. – М.: Просвещение, 1984. – С. 74-75.