

УДК 78.071.2

Любов Дашицька

МУЗИЧНО-СЛУХОВА АКТИВНІСТЬ СТУДЕНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ ТА ШЛЯХИ ЇЇ ФОРМУВАННЯ

У статті висвітлено сутність поняття «музично-слухова активність», її місце і значення у професійній діяльності музиканта-педагога. Автор досліджує функціональні виявлення і наслідки активізації даного феномену. Окреслюються шляхи практичного вирішення проблеми формування музично-слухової активності у процесі інструментально-виконавської підготовки студентів педагогічного коледжу.

Ключові слова: музично-слухова активність, музичне виконання, музичний слух, слухова увага, зосередженість, цілеспрямованість.

Вагоме місце у фаховій професійній діяльності студентів педагогічного коледжу належить інструментально-виконавській підготовці, яка сприяє залученню майбутніх педагогів-музикантів до виконавських традицій, норм музичної культури, художньо-естетичних цінностей. Разом з тим, інструментально-виконавська діяльність має значні резерви для виявлення індивідуальності студентів, розвитку їх самостійності, втілення творчого потенціалу. Успішність музичного виконавства значною мірою залежить від багатьох чинників, серед яких надзвичайно важливим є музично-слухова активність педагога-музиканта.

Питання, пов'язані з дослідженням проблеми активізації музично-слухової активності, постійно перебувають у колі наукових пошуків музикантів-виконавців і педагогів-практиків. Зокрема, у музично-педагогічній і науково-методичній літературі, присвяченій інструментально-виконавській діяльності, означена проблема отримала широкоаспектне висвітлення.

Феномен «музично-слухова активність» у теорії музично-виконавського мистецтва переважно розглядається як здатність до творення музично-слухових явлень (Ф. Бузоні, Й. Гофман); як «звукотворча воля» (К. Мартинсен); як необхідна умова розвитку рельєфного та гнучкого внутрішнього музичного слуху (Ф. Блеменфельд, Г. Прокоф'єв). Досить часто поняття «музично-слухова активність» розкривається крізь призму інтерпретаторської діяльності виконавця (В. Крицький, Г. Нейгауз, А. Рубінштейн); співтворчості з композитором (Б. Асаф'єв, К. Ігумнов, О. Ніколаєв); безпосередньої участі в репродуктивно-продуктивному акті (С. Раппопорт).

У науковій літературі має місце трактування досліджуваного

утворення як вияв зосередженості та цілеспрямованості слухової уваги (О. Гольденвейзер, Г. Нейгауз, С. Фейнберг); здатності музиканта до аналізу, контролю і диференційованої оцінки процесу та результату виконання (М. Метнер, Т. Летешіцький). Сучасними науковцями розгляд музично-слухової активності представлено у контексті досліджень музично-стильових уявлень (О. Щербініна), діагностичних умінь виконавця (Л. Резан), готовності до виконавської діяльності (Л. Гусейнова).

Постійна увага музично-педагогічної і музично-психологічної наукової думки до функціонального виявлення феномену «музично-слухова активність» зумовлена усвідомленням його значущості для ефективного розгортання інструментально-виконавської діяльності майбутніх педагогів-музикантів.

Поряд із цим, аналіз педагогічної літератури засвідчує, що поняття активність (від. лат. *Activus* – діяльний) – це властивість особистості, яка виявляється в діяльному ініціативному ставленні до навколишнього світу і самого себе [8, с. 21]. У психології активність – це загальна характеристика живих істот, їхня власна динаміка як джерело перетворення або підтримки ними життєво значимих зв'язків із середовищем. Вона виступає у співвіднесенні з діяльністю та проявляється як динамічна умова її становлення, здійснення і видозміни, як властивість її власного руху [11, с. 11].

Мета статті – дослідити сутність поняття «музично-слухова активність», уточнити його функціональні виявлення і значення у професійній діяльності музиканта-педагога, окреслити шляхи вирішення проблеми формування даного феномену у процесі інструментально-виконавської підготовки студентів педагогічного коледжу.

Відомо, що музичне виконання є способом матеріалізації виконавцем художньо-змістовної сутності музичного твору через прояв власного інтерпретаторського бачення. Виконавство як своєрідний художній вплив вимагає активності і максимальної віддачі сил від музиканта (Б. Яворський). Завдання останнього полягає у творчому осягненні композиторського задуму, знаходженні художньо-доцільних виконавських засобів виразності, технічно-довершеній реалізації художньої сутності музичного твору [2; 5; 6]. Практичному вирішенню вищезазначених та ряду інших складових виконавських завдань сприяє активізація музично-слухової активності музиканта-педагога.

З нашого погляду, музично-слухова активність є вольовою самоорганізацією студента педагогічного коледжу, яка активізується у процесі інструментально-виконавської підготовки. Вона спрямована на творення музично-слухових уявлень, становлення слухо-рухових зв'язків, зосередження і цілеспрямовання слухової уваги.

Результати багатьох досліджень свідчать, що музично-слухова

активність забезпечує творче осмислення художньої ідеї музичного твору на противагу пасивному спогляданню нотного тексту. Як цілеспрямована діяльність, даний феномен направляє зусилля педагога-музиканта на проектування майбутніх виконавських дій на основі явища антиципації, і виявляється у творенні комплексних полімодальних внутрішньо-слухових уявлень до початку гри.

Ми вважаємо, що музично-слухова активність сприяє диференційованому ставленню до музичного матеріалу, яке виявляється у цілеспрямованому зосередженні уваги на його певних моментах: мелодичній лінії, гармонічних співзвуччях, тембровому забарвленні, динамічних нюансах тощо. Більше того, у процесі інструментально-виконавської підготовки студентів педагогічного коледжу музично-слухова активність є виявленням стійкої потреби майбутнього педагога-музиканта постійно підтримувати власний слух у діяльному, робочому стані, не допускаючи механічності, пасивності, інертності та неухважності.

Слід зазначити, що музично-слухова активність забезпечує самостійний пошук виконавських засобів виразності та стимулює становлення слухо-рухових зв'язків у процесі гри. На противагу абсолютній пристосованості і безініціативності, активізація даного феномену передбачає творче вирішення поставлених виконавських завдань. Врешті, у процесі «живої» інтерпретації музичного твору слухова активність забезпечує випереджувальне відображення, контроль і корекцію побудови ігрових рухів, дає можливість адекватно оцінити якість і практичний результат виконавської діяльності. Студент педагогічного коледжу здатний співставити реальне звучання з власними внутрішніми музично-слуховими уявленнями, виявити наявні недоліки, встановити їх причини і наслідки та віднайти шляхи подолання.

Ряд музикантів, педагогів, дослідників наголошують на важливій ролі музично-слухової активності для успішного розгортання інструментально-виконавської діяльності і пропонують шляхи вирішення проблеми формування даного психічного утворення. Так, український музикознавець Б. Яворський підкреслює важливість внутрішнього слухового настрою у процесі музичної діяльності та слухової уваги як вольової самоорганізації музиканта і радить вправлятися у розвитку музичної винахідливості, фантазії і творчості [13, с. 100].

Підкреслення слухового компоненту уваги набуває особливого значення у педагогічному методі Т. Маттея. Британський педагог-музикант вважає, що по-справжньому чути звуки – це означає не допускати послаблення до них уваги. Головне у слуховому навчанні – постійне попереднє слухання, тобто безперервна робота думки: «Слухове навчання – це перш за все розумове навчання, навчання самих себе спостерігати і реєструвати слухові враження...» [14, с. 8].

Маючи на увазі специфіку композиторського слухання, Б. Асаф'єв

відзначає, що активність слуху полягає в тому, щоб, «інтонуючи кожну мить засвоєваної музики внутрішнім слухом, пов'язуючи його з попереднім та наступним звучанням і в той же час встановлювати його співвідношення «арками», на відстанях, поки не відчуватиметься його стійкість або недоз'ясованість» [1, с. 18]. Музикознавець заперечує механічне репродукування нотного запису встановленими нормами техніки та переконаний, що активна участь виконавця у творенні музичного матеріалу є дієвим чинником розвитку й активізації музичного слуху [1, с. 297].

Великого значення музично-слуховій активності надає Г. Нейгауз, який вважає, що показниками майстерності музиканта є його слухова цілеспрямованість, творча воля, слухова увага у процесі виконавської діяльності [6]. Саму важку роботу над звуком педагог пов'язує з розвитком слухових даних учня і його артистичної природи: «Розвиваючи слух... ми безпосередньо діємо на звук; працюючи за інструментом над звуком, неупинно досягаючи його покращення, ми впливаємо на слух і удосконалюємо його» [6, с. 56].

О. Рудницька, розглядаючи проблему слухової активності, зосереджується на значенні загальних (зовнішніх) і процесуальних (внутрішніх) установок, які передбачають активізацію слухової уваги, асоціативного уявлення і музично-слухової пам'яті виконавця [10, с. 85].

Проблема виховання і розвитку активного музичного слуху та формування слухової активності досить широко представлена у музично-педагогічній науковій спадщині. Так, з погляду Ф. Blumenфельда, виховання здатності «активного вслуховування у музику» веде до творчої самостійності учнів. Виступаючи проти наслідування, педагогічної «косметики» і догматичного навчання – зазублення музичних шаблонів, вчений вважає, що необхідною умовою активізації музичного слуху виконавця є творення музики, адже це спонукає до першочергового «слухання наперед» і, як наслідок, до осмислення виконання, а не гри «глухими пальцями». Педагог радить розучувати музичні твори без інструменту, що досить ефективно сприяє розвитку, перш за все, внутрішнього музичного слуху [2, с. 83].

Заслужують на увагу побажання Антона Рубінштейна стосовно активізації музичного слуху виконавця. Видатний російський музикант XIX ст. заперечує механічну гру навіть піаністичних вправ і пропонує імпровізувати та проявляти власну музично-виконавську ініціативу, свідомо концентруючи при цьому свою слухову увагу [2].

Л. Баренбойм упевнений, що музичний слух виконавця розвивається лише в процесі тієї діяльності, здійснення якої вимагає активне виявлення слухових здібностей. На думку педагога, такою діяльністю є підбирання музичного матеріалу по слуху, що сприяє активному творенню музично-слухових уявлень виконавця і розвитку необхідного слухо-рухового

зв'язку [2].

Особливий інтерес щодо активізації музичного слуху мають практичні рекомендації О. Рафаловича «Транспонування у класі фортепіано» (1963). Він підкреслює необхідність встановлення нерозривного зв'язку між музичним слухом і виконавськими рухами музиканта-інструменталіста. Найбільш дієвим засобом, що ефективно цьому сприяє, є транспонування нотного тексту по слуху, яке згодом має бути доповнене транспонуванням по нотах [9].

Саме активне виховання слухо-рухового зв'язку спонукало Б. Кременштейн визначити найважливіший принцип педагогіки – «слух керує і управляє ігровими рухами...» [3, с. 59]. Науковець вважає, що метою формування, закріплення та удосконалення слухо-рухового зв'язку є досягнення миттєвої реакції рухового апарату виконавця на імпульс, що виходить від слуху.

Сучасні науковці В. Подольська, С. Величко, К. Виноградов та ін. свої дослідження присвячують проблемам акомпанування та наголошують на важливому значенні даного виду музичної діяльності в розвитку музично-слухової активності піаніста. Автори пропонують ряд вагомих практичних рекомендацій стосовно ефективного формування навички ансамблевого виконання [7].

Досить фундаментально питання формування музично-слухової активності виконавця у своїх наукових працях порушують теоретики мистецтва гри на баяні. Серед них Ю. Акимов, Ю. Бай, М. Давидов, А. Семешко, Г. Шахов, Д. Юник та ін. Так, Г. Шахов зосереджується на висвітленні теоретичних положень і методики комплексного навчання гри по слуху, читання з аркушу і транспонування та розробляє систему практичних завдань щодо формування вказаних навичок [12].

Більш комплексно специфіку функціонального виявлення виконавського слуху у музичному мистецтві досліджує М. Давидов, який:

– дає визначення поняття «виконавський слух», що спирається на свої специфічні ознаки, а саме: «на контроль моторики та психотехніки у поєднанні з динамікою реалізації драматургії цілісного композиторського задуму в конкретному звучанні так званих мікро- і макроструктур по горизонталі та вертикалі, тобто звукової конкретизації музичної форми як процесу» [4, с. 47];

– аналізує виконавську специфіку музичного слуху як здатності опосередковано, через уявлення звучання попереджувати, контролювати і корегувати емоціонально-інтелектуальні та моторно-психотехнічні процеси в часі;

– підкреслює провідну і спрямовуючу роль слуху як «робочого органу» у музично-педагогічній практиці;

– виступає за парадоксальне розширення повноважень слуху на моторику і психотехніку в умовах повсякденної методичної практики з

метою формування єдиного комплексу музично-виконавських здібностей учнів;

– зводить завдання формування виконавської майстерності баяніста до вузького, але місткого і перспективного визначення: максимальна активізація слуху (доцільна спрямованість попереджувального слуху на вимовляння музики – Л. Д.), поєднана з прогресуючим звільненням діяльності ігрового апарату [4, с. 47].

Ретроспективний зріз та аналіз опрацьованої науково-методичної літератури та власний професійний досвід дає підстави нам стверджувати, що доволі музично-слухова активність студентів педагогічного коледжу у процесі інструментально-виконавської підготовки є вольовою самоорганізацією. Вона спрямована на творення внутрішніх і зовнішніх полімодальних слухових уявлень, становлення комплексних слухорухових зв'язків, інтенсифікацію зосередження у вигляді концентрації цілеспрямованої багатопланової слухової уваги. Активізація даного феномену зумовлена наявністю осмисленої звукової мети, якісним рівнем розвитку музичного слуху, уяви, сприймання, пам'яті, звукотворчої волі і забезпечує творче осмислення художньої ідеї музичного твору, самостійний пошук виконавських засобів виразності, контроль й адекватну оцінку власного виконання.

Проблема формування музично-слухової активності – одна з найбільш актуальних і життєво необхідних для професійної діяльності майбутніх педагогів-музикантів. Її практичне вирішення відбувається шляхом створення домінантної установки на художньо осмислену творчу виконавську діяльність та інтенсифікації контролюючо-оцінних навичок на основі ймовірного прогнозування процесу «живої» побудови ігрових рухів та їх звукового результату.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс : книга первая и вторая / Борис Владимирович Асафьев. – изд. 2-е. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство / Лев Аронович Баренбойм. – Л. : Музыка, 1974. – Ч. 1. – 355 с.
3. Вопросы музыкальной педагогики : сб. статей / ред.-сост. В. И. Руденко. – М. : Музыка, 1986. – Вып. 7. – 160 с.
4. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підручник / Микола Андрійович Давидов. – К. : Музична Україна, 2004. – 290 с.
5. Крицький В. М. Формування діагностичних умінь у процесі музично-виконавської підготовки / Володимир Миколайович Крицький // Наукові записки НДПУ ім. М. Гоголя, 2003. – № 2. – С. 60–62.
6. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Генрих Густавович Нейгауз ; ред. Д. В. Житомирского. – изд. 5-е. –

- М. : Музыка, 1988. – 240 с.
7. О работе концертмейстера / под. ред. М. Смирнова. – М. : Музыка, 1974. – 159 с.
 8. Педагогічний словник / за ред. дійсн. чл. АПН України М. Д. Ярмаченка. – К. : Педагогічна думка, 2001. – 514 с.
 9. Рафалович А. Транспонирование в классе фортепиано / А. Рафалович. – Л. : Музыка, 1963. – 83 с.
 10. Рудницька О. П. Музыка і культура особистості : проблеми сучасної педагогічної освіти : навч. посібн. / Оксана Петрівна Рудницька. – К. : ІЗМН, 1998. – 248 с.
 11. Шапар В. Б. Психологічний тлумачний словник / Віктор Борисович Шапар. – Х. : Прапор, 2004. – 639 с.
 12. Шахов Г. И. Игра по слуху, чтение с листа и транспонирование в классе баяна : учеб. пос. / Геннадий Иванович Шахов. – М. : Музыка, 1987. – 190 с.
 13. Яворский Б. Л. Избранные труды / Болеслав Леопольдович Яворский ; под общ. ред. Д. Д. Шостаковича. – М. : Сов композитор, 1987. – Т. 2. Ч. 1. – 116 с.
 14. Matthey T. Musical Interpretation / T. Matthey. – London, 1913. – P. 8.