

ЗАСВОЄННЯ УЗАГАЛЬНЕНИХ ПРИЙОМІВ МУЗИЧНО-СЛУХОВОЇ АКТИВНОСТІ ВИКОНАВЦІВ У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ

Сливко С.А.

Стаття присвячена проблемі формування музично-слухової активності студентів мистецьких спеціальностей у процесі інструментально-виконавської підготовки. Засвоєння узагальнених прийомів орієнтуючо-контролюючої діяльності розглядається як ключова умова формування музично-слухової активності музиканта-виконавця.

Вагоме місце в професійному становленні студентів мистецьких спеціальностей займає інструментально-виконавська підготовка, яка зорієнтована на розвиток творчого потенціалу, активізацію художньо-пізнавальної діяльності, реалізацію потреби в духовному самовираженні. Необхідною складовою інструментально-виконавської підготовки студентів виступає формування музично-слухової активності, як важливої професійної якості музиканта-виконавця.

Проблема цілеспрямованого формування музично-слухової активності виконавця в науково-педагогічних дослідженнях не стала предметом спеціального вивчення, хоча саме музично-слухова активність забезпечує художньо-осмислене програмування та контроль музичного виконання. У ряді досліджень (Р.Гржибовская, С.Оськіна, О.Карпова, Г.Шахов) процес формування музично-слухової активності виконавця розглядається здебільшого як супутній продукт розвитку виконавських творчих навичок, формування музично-слухових уявлень, активізації слухового самоконтролю тощо.

Наші дослідження показують, що формування музично-слухової активності має проходити як цілеспрямований та керований процес, де

засвоєння узагальнених прийомів орієнтуючо-контролюючої діяльності музичного слуху виступає однією з ключових умов.

Музично-слухова активність виконавця, як схильні вважати більшість науковців (Т.Беркман, Г.Фрейндлінг, Г.Ципін та ін.), репрезентована в інструментально-виконавському процесі художньо-осмисленою *орієнтуючо-контролюючою діяльністю*. У цьому зв'язку Г.Ципін зауважує, що орієнтуюча дія музичного слуху полягає у творенні чіткого художньо-звукового прообразу, що виступає орієнтиром для матеріально-звукового втілення. Контролююча ж дія виявляється в ретельному контролі та гнучкій корекції музичного виконання, що заперечує механічно-моторні форми репродуктивного відтворення музичного матеріалу [7, с.159-172].

Близьку думку в характеристиці активного музичного слуху виконавця простежуємо в роботах Т.Беркман, де відмічається, що активний музичний слух націлений, насамперед, на формування цілісного художньо-змістовного уявлення, як орієнтиру для втілення. У процесі виконання активний музичний слух сприяє реалізації усвідомленого самоконтролю, що полягає в співвіднесенні ідеально-створеного уявлення та звукового результату його відтворення, - зазначає дослідниця.

З цим погоджується Г.Фрейндлінг, яка підкреслює, що в процесі виконавської діяльності активний музичний слух виконавця дозволяє усвідомити виконавську задачу заздалегідь і уявити те, що має прозвучати. Орієнтуючись на створений виконавський задум, активний музичний слух «віддає накази технічному апарату», здійснює контроль та корекцію музично-виконавського процесу й результату.

З огляду на це можна стверджувати, що орієнтуюча діяльність музичного слуху полягає у творенні цілісного художньо-образного уявлення – як ідеального художнього продукту, що стає орієнтиром для подальшого звукового втілення; контролююча діяльність – у контролі та корекції музичного виконання, націленого на встановлення відповідності між

ідеально створеним художнім продуктом та об'єктивованим у матеріально-звуковій формі.

Розгляд проблеми *засвоєння узагальнених прийомів* орієнтуючо-контролюючої діяльності виконавця обумовлено тим, що ефективний перебіг діяльності, як показують психолого-педагогічні дослідження (Є.Кабанова-Меллер, Д.Богоявленський, Н.Менчинська, Н.Тализіна), залежить від сформованості специфічних для визначеної діяльності узагальнених прийомів.

Зокрема Н.Тализіна відмічає, що предметна чи розумова діяльність буде продуктивною тоді, коли людина оволодіє відповідними логічними прийомами, способами дій та операцій, які виконуються за певними правилами [6, с.35]. Цю думку поділяє О.Скрипченко відмічаючи, що ефективність будь-якої діяльності забезпечиться за умови засвоєння суб'єктом відповідних прийомів діяльності, тобто певних способів реалізації дій, що мають логічну послідовність.

Більше того, науковці підкреслюють важливість засвоєння суб'єктом таких прийомів діяльності, що носять узагальнений характер й уможливають реалізацію діяльності не тільки в конкретно заданих, а й у нових змінних умовах. На це вказує Є.Кабанова-Меллер стверджуючи, що сформовані прийоми діяльності мають обов'язково включати як знання змісту діяльності, так і уміння застосовувати засвоєні прийоми при вирішенні нових завдань [2, с.87]. Формування прийомів мисленнєвої діяльності як узагальнених, є надзвичайно важливим, адже відкриває можливість самостійно й творчо підходити до вирішення нових нестереотипних завдань, – погоджується Л.Арчажнікова.

Отже, будь-яка діяльність базується на засвоєності суб'єктом відповідних узагальнених прийомів, що відбивають основний сутнісний зміст діяльності й виступають логічними способами реалізації дій та операцій. Будучи специфічними, характерними для визначеної діяльності,

узагальнені прийоми націлені на вирішення певних завдань і забезпечують реалізацію діяльності в нових, змінних умовах.

Виходячи з розуміння прийомів діяльності як логічного способу виконання дій відповідного змісту, основна змістовна сутність узагальнених прийомів орієнтуючо-контролюючої діяльності виконавця полягає: у художньому пізнанні та формуванні виконавського задуму; в контролі й корекції звукового втілення виконавського задуму. Відповідно, основними художньо-аналітичними прийомами орієнтуючо-контролюючої діяльності музичного слуху виконавця виступають: у художньому пізнанні – *«інтонаційно-драматургічний аналіз»*, у матеріальному втіленні – *«контролюючо-корегуючий аналіз»*.

Музичний аналіз, на що вказує більшість музикознавців, дослідників, педагогів (Б.Асаф'єв, Ю.Холопов, Є.Руч'євська, Є.Назайкінський, Г.Нейгауз, Ф.Блуменфельд, К.Ігумнов), визнається найбільш дієвим способом художнього пізнання музичного твору як художньо-естетичного явища. Більше того в музикознавстві «аналіз музичних творів» є «самостійною галуззю науки, специфічним видом музикознавчих досліджень», «самостійним жанром з безліччю типів і різновидів». Йдеться про різні види аналізу: «цілісний» або «комплексний» (Л.Мазель, В.Цуккерман), інтонаційний аналіз (Б.Асаф'єв), «ціннісний» – критично-естетичний (Ю.Холопов) тощо, кожен з яких має власну специфіку.

Однак, аналіз музики, що здійснюється в процесі виконавської діяльності, як підкреслюють науковці (В.Крицький, Є.Назайкінський, Є.Руч'євська), не зводиться до жодного з названих музикознавчих аналізів, а скоріше включає їх окремі елементи, що обумовлюється метою музичного аналізу, способом реалізації результату тощо.

Так, для музикознавця, музиканта-теоретика метою є аналітичне дослідження, що здійснюється в тому чи іншому теоретичному аспекті на основі усталених наукових методів. Кінцевим результатом музикознавчого

аналізу є художньо-аргументоване тлумачення результатів дослідження, що отримує фіксацію в письмовій чи вербальній формі.

На відміну від цього, метою для музиканта-виконавця є художнє пізнання змістовної сутності музичного твору, що здійснюється в процесі художньо-осмисленого музичного сприймання й реалізується у виконанні. Аналітична діяльність виконавця, як правило, не зводиться до суто наукового аналітичного дослідження, а виступає початковим етапом процесу художнього осмислення та художньої інтерпретації музичного твору. Кінцевим результатом музичного аналізу виконавця, а точніше – художнього осмислення змістовної сутності музичного твору, виступає створення ідеального художнього продукту, що в подальшому об'єктивується в матеріально-звуковому виконанні.

Тому на сьогодні все ще постає питання щодо типу аналізу, як найбільш прийняттого для музиканта-виконавця, що може бути використаним з масимальною ефективністю в процесі художньо-інтерпретаційної діяльності. На наше переконання, виключне значення для вирішення питання щодо типу виконавського аналізу мають сучасні дослідження музичного твору з точки зору психології музичного сприймання (В.Бобровський, В.Медушевський, Є.Назайкінський та ін.). Науковці підкреслюють, що музичним аналізом, який співпадає з внутрішніми процесами музичного сприймання, націлений на досягнення і розуміння художньо-змістовної сутності твору, досліджує музичний твір як цілісну художньо-сміслову організацію, є *інтонаційно-драматургічний аналіз*.

Зокрема Є.Назайкінський відмічає, що музичний твір слід розглядати як складну інтонаційно-драматургічну організацію з багаторівневою художньо-сміисловою структурою. Складові елементи художньо-сміислової структури необхідно розпізнавати та осмислювати на рівні конкретно-чуттєвих реакцій, емоційно-образних узагальнень та логіко-драматургічного усвідомлення. Саме в такий спосіб музикант зможе побачити «змістовний

процес розвитку образів, емоцій та думок» у музичному творі, «поетично, проникливо описати художні враження від почутого» або ж «у відповідності з композиторським задумом вибудувати режисерський план виконання» [5, с.7].

На близьких позиціях знаходиться В.Медушевський, який зауважує, що музичний твір може розглядатись подвійно – як зовнішня (граматико-конструктивна, аналітична) форма та внутрішня (художньо-смилова, інтонаційно-драматургічна), які пов'язані між собою. Науковець підкреслює, що при сприйманні музичного твору зазначені форми мають утворювати певний синтез: інтонаційно-драматургічна форма є домінуючою, а граматико-конструктивна вбудована в неї як схематизуючий каркас. Такий підхід виступає основою для художньо-осмисленого сприймання музичного твору, здійснення художньо-інтерпретаційної діяльності та формування інтонаційно-чуттєвого слуху музиканта-виконавця [4, с.193].

Отже, це дає підстави визначити інтонаційно-драматургічний аналіз, з одного боку, як основний тип аналізу, що є найбільш прийнятним для музично-виконавської діяльності й зорієнтований на художнє пізнання змістовної сутності музичного твору; з іншого боку – як узагальнений прийом орієнтуючої діяльності виконавця, що забезпечує «включення» музичного слуху в процес творення цілісного художньо-образного уявлення як орієнтиру для подальшого звукового втілення.

Оскільки музичне виконання, як процес об'єктивації художньо-виконавського задуму, вимагає слухового контролю та корекції виконання, наступним узагальненим прийомом музично-слухової активності музиканта-виконавця виступає *контролюючо-корегуючий аналіз* об'єктивації виконавського задуму.

Під «об'єктивацією виконавського задуму», відповідно до загальнонаукового тлумачення «об'єктивації» як перетворення суб'єктивного в об'єктивне, ми розуміємо процес переведення художнього продукту з

мисленнєвої суб'єктивної форми в матеріально-звукову об'єктивну. Об'єктивація виконавського задуму – це «введення назовні», реальне «озвучення» ідеального художнього продукту, яким є виконавський задум, та представлення його в музично-виконавській, художньо-комунікативній формі.

Вагомий внесок у розуміння сутності художньо-усвідомленої контролюючо-корегуючої діяльності музиканта-виконавця в процесі об'єктивації виконавського задуму, вносять сучасні наукові дослідження художньо-інтерпретаційної діяльності виконавця (Є.Гуренко, Ю.Капустін, Н.Корихалова, Ю.Кочнєв, В.Крицький). На думку науковців, музично-слуховий контроль виступає невід'ємним компонентом художньо-інтерпретаційної діяльності музиканта-виконавця, й особливої значущості набуває у процесі матеріально-звукового втілення виконавського задуму.

Зокрема Є.Гуренко зазначає, що виконавська об'єктивація виступає не механічним, формальним переведенням ідеальних образів у матеріально-звукову форму, а складним художньо-творчим процесом озвучення ідеального художнього продукту. Цей процес обов'язково включає контроль за адекватністю озвучення, що базується на порівнянні ідеального художнього продукту та об'єктивованого в музичному виконанні й націлений на встановлення їх відповідності чи розбіжностей. Більше того, в процесі об'єктивації виконавець проводить «роботу по корекції, уточненню, конкретизації» як безпосереднього процесу озвучення ідеального художнього продукту, так і художньо-виконавського задуму [1, с.57-58].

Зазначену думку поділяє В.Крицький, підкреслюючи значущість контролю звукового втілення виконавського задуму, як необхідного компоненту художньо-інтерпретаційної діяльності музиканта-виконавця. Як відмічає науковець, у процесі матеріально-звукового втілення здійснюється контроль за відповідністю засобів виконавської виразності та контроль за технічною досконалістю втілення. Музичний контроль «полягає у

постійному співставленні виконавського задуму (ідеального уявлення) з реальним звучанням, при якому відбувається не тільки контроль за досконалістю втілення, але й постійна корекція самого виконавського задуму» [3, с.8].

Отже, згідно бачення ряду науковців, специфіка музично-слухового контролю полягає в тому, що він обов'язково пов'язується з художньо-виконавською концепцією, «реалізується та функціонує під її кутом зору». Тому є вкрай важливим, щоб до початку процесу виконання в свідомості музиканта-виконавця сформувався художньо-виконавський задум, який і має виступати орієнтиром як для звукового втілення, так і для слухового контролю.

Проте, як показує практика навчання, художньо-виконавський задум в інструментально-виконавському процесі часто формується наприкінці роботи з музичним твором. Відповідно, процес музичного виконання діє, переважно, на рівні відтворення нотного тексту й отримання загальних безпосередньо-емоційних вражень. Це, в свою чергу, детермінує здійснення контролю за точністю репродуктивного відтворення знаків нотного тексту, а не контролю за адекватністю втілення ідеального художнього продукту. В результаті засвоюється спосіб контролюючої діяльності, що полягає: у встановленні відповідності між зафіксованим і озвученим нотним текстом; у констатації й корекції технічно-моторних недоліків процесу музичного виконання.

У такій ситуації контролюючо-корегуючий аналіз виступає необхідним компонентом художньо-інтерпретаційної діяльності музиканта-виконавця, що зорієнтований на контроль та оцінку адекватності матеріально-звукового втілення ідеального художнього продукту. Контролюючо-корегуюча аналітична діяльність може проходити як оперативне реагування на виконавський результат у реальному музично-виконавському процесі, або ж

як тривалий процес усвідомленого пошуку адекватного способу втілення художнього задуму.

Контролюючо-корегуючий аналіз передбачає актуалізацію цілісного музично-слухового уявлення як художнього орієнтиру; порівняння, співставлення ідеального художнього продукту та об'єктивованого в реальному звучанні. Це стає основою для виявлення недоліків виконання, усвідомлення причин їх виникнення та пошуку ефективних шляхів усунення – тобто здійснення корекції музичного виконання. Більше того, в процесі контролюючо-корегуючого аналізу відбувається не тільки корекція безпосереднього музичного виконання, а й уточнення, конкретизація попередньо створеного в свідомості музиканта художньо-виконавського задуму.

Відтак, «контролюючо-корегуючий аналіз» об'єктивації виконавського задуму, як важливий компонент музичного виконання та узагальнений прийом контролюючої діяльності музичного слуху виконавця, має стати предметом спеціального засвоєння у процесі інструментально-виконавської підготовки.

Таким чином можна заключити, що засвоєння узагальнених художньо-аналітичних прийомів орієнтуючо-контролюючої діяльності музичного слуху виступає однією з передумов музично-слухової активності в музично-виконавському процесі. Узагальнені художньо-аналітичні прийоми, якими є «інтонаційно-драматургічний аналіз» та «контролюючо-корегуючий аналіз», детермінують найбільш повною мірою задіяність музичного слуху музиканта-виконавця в художньо-осмисленому інтерпретаційному процесі. Засвоєння узагальнених художньо-аналітичних прийомів орієнтуючо-контролюючої діяльності, що розглядається нами як цілеспрямований та керований процес, виступає важливою складовою інструментально-виконавської підготовки студентів мистецьких факультетів.

Література

1. Гуренко Е.Г. Исполнительское искусство: методические проблемы. – Новосибирск: Изд. НГК, 1985. – 88 с.
2. Кабанова-Меллер Е.Н. Формирование приемов умственной деятельности и умственное развитие учащихся. – М.: Просвещение, 1968. – 288 с.
3. Крицький В.М. Засвоєння узагальнених прийомів способу музично-виконавської діяльності у процесі роботи над музичними творами. Методичні рекомендації. – Ніжин: Редакційно-видавничий відділ НДПУ, 2001. – 32 с.
4. Медушевский В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Восприятие музыки. – М.: Музыка, 1980. – С. 178 – 194.
5. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
6. Талызина Н. Управление процессом усвоения знаний. – М.: Изд-во МГУ, 1975. – 344 с.
7. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано: Учебное пособие для студентов пед. ин-тов. – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.