

ПРОБЛЕМА АКТИВІЗАЦІЇ МУЗИЧНОГО СЛУХУ СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ ВИЩОЇ ШКОЛИ В ПРОЦЕСІ ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ

Світлана Сливко

Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя

Реформування сучасної вищої школи вимагає вирішення ряду важливих питань стосовно фахової підготовки студентів, зокрема щодо підвищення рівня їх професійної майстерності. Пріоритетним напрямком професійного вдосконалення студентів є зосередженість навчально-виховного процесу на визнанні їх самобутності й самоцінності, розвитку пізнавальної активності та ініціативності, розкритті сутнісних сил і творчого потенціалу.

Фахова підготовка студентів мистецьких спеціальностей вищої школи є досить різнобічною і реалізується в музично-педагогічному, виконавському, хормейстерському, режисерському, хореографічному напрямках тощо. Велике значення належить інструментально-виконавській підготовці, яка залучає студентів до виконавських традицій, норм музичної культури, художньо-естетичних цінностей і має значні резерви для прояву індивідуальності, продуктивної самостійності, розвитку творчих здібностей.

Інструментально-виконавська діяльність виступає складним художньо-творчим процесом, успішна реалізація якого забезпечується рядом чинників. Особливо значущим визнається активний музичний слух виконавця, на що вказують музикознавці (Б.Асаф'єв, Б.Яворський), методисти (М.Курбатов, І.Назаров), педагоги-музиканти (Ф.Блуменфельд, К.Ігумнов, Г.Коган, С.Фейнберг), сучасні дослідники (Г.Фрейндлинг, Г.Ципін, Г.Шахов). Відмічається, що активний музичний слух є основою творення художнього задуму - як проектування майбутнього виконання та сприяє здійсненню усвідомленого контролю, що дає можливість адекватно оцінювати якість виконання. У процесі музичного виконання активний музичний слух

спрямовує зусилля музикантів на самостійний пошук виконавських засобів виразності, досягнення досконалого звукового втілення художньо-змістовної сутності музичного твору.

Проблема активізації музичного слуху музикантів у процесі інструментально-виконавської діяльності існує давно і є предметом постійної уваги педагогів, дослідників, науковців. Однак, їх концептуальні підходи щодо визначення ролі музичного слуху в інструментально-виконавській підготовці музикантів у певні історичні періоди мали принципові відмінності.

Судячи з перших музичних трактатів XVI ст. (Х.Бермудо, Томас) та подальших робіт XVII – початку XVIII ст. (Ф.Куперен, Ж.Рамо, Ф.Е.Бах), композиторська майстерність та гра на інструменті складала різні грані єдиної музичної професії. Творення і виконання музичного матеріалу органічно поєднувались у творчій діяльності музиканта, що сприяло розвитку його внутрішнього музичного слуху та становленню тісної взаємодії музично-слухових і рухових уявлень. Тогочасна музична педагогіка була спрямована на формування, насамперед, композиторських умінь та навичок, що передбачало необхідну музично-слухову активність музиканта-виконавця [1].

Виокремлення музично-інструментального виконавства в самостійну професію (друга половина XVIII ст.) сприяє появі багаточисельних досліджень у сфері розвитку та вдосконалення віртуозної майстерності музиканта. В кінці XIX ст. формується теорія «фізіологічного» напрямку, представники якої акцентують свою увагу на проблемі технічного розвитку виконавця і розробці раціональної системи рухів музиканта, де слуховій активності відводиться другорядна роль. Вони прагнуть створити універсальні та фізіологічно виправдані прийоми гри на інструменті, які мало залежать від художніх завдань, на які спрямовує композитор [2].

Лише на початку XX ст. з'являються досить прогресивні погляди, які лягли в основу кардинальних змін у підході до виконавської підготовки

музиканта-інструменталіста. Представники «психотехнічного» напрямку Й.Гофман, Ф.Бузоні, К.Мартінсен визнають провідну роль активного музичного слуху музиканта і зорієнтовані на необхідності його цілеспрямованого формування та розвитку.

Найбільш ґрунтовними в напрямку необхідності цілеспрямованого розвитку активного музичного слуху виконавця є положення концепції Карла Мартінсена. В основу концепції покладено так званій «комплекс вундеркінда», що передбачає першочергове творення музично-слухових уявлень з подальшим втіленням їх у реальному звучанні. На відміну від попередніх педагогічних підходів до учбового процесу за схемою «бачу-граю-чую», К.Мартінсен пропонує іншу – «бачу-чую-граю», наполягаючи на необхідності розвитку, насамперед, слухової сфери музиканта, а не технічної [3].

Основні принципи «психотехнічного» напрямку та концептуальні засади Карла Мартінсена знайшли активну підтримку та подальший продуктивний розвиток у теорії та практиці музично-інструментального виконавства.

Так, музиканти-просвітники Б.Яворський та Б.Асаф'єв підкреслюють безпосередній вплив слухової активності виконавця на розвиток його музичного мислення. Видатні музиканти, піаністи К.Ігумнов, А.Гольденвейзер, Л.Ніколаєв, С.Фейнберг наголошують на важливості розвитку в музиканта-виконавця слухової уяви, пам'яті, уваги. Відомі представники музичної педагогіки Ф.Блуменфельд, Г.Нейгауз, А.Рубінштейн зосереджують увагу на можливостях формування та розвитку внутрішнього музичного слуху виконавця. Проблема взаємозв'язку музично-слухових та рухових уявлень інструменталіста детально розглядається теоретиками піанізму С.Савшинським, А.Островським, Л.Баренбоймом, які правомірно визнають першочергову значущість слухової сфери музиканта. Сучасні науковці В.Крицький, О.Ніколаєв, О.Шульпяков підкреслюють необхідність вирішення проблеми активізації музичного слуху як умови вдосконалення інструментально-виконавської підготовки музикантів.

З огляду на це характерною тенденцією прогресивної музичної педагогіки є зосередження уваги на феномені «музичний слух» як важливої основи виховання і навчання музикантів, а також пошук ефективних методів його активізації та інтенсивного розвитку.

За нашим переконанням музичне виконання є способом інтонаційної реалізації виконавцем власного розуміння художньо-змістовної сутності музичного твору. Нотний текст, з яким має справу музикант, є певним знаком, кодом, що несе собою художню інформацію і є, перш за все, предметом для розуміння. Завдання виконавця полягає в осмисленні, осягненні композиторського задуму через прояв власного інтерпретаторського бачення. Підтвердження цих позицій знаходимо у наукових роботах багатьох дослідників [4; 5; 6].

Працюючи з нотним текстом, виконавець має справу із зафіксованими музичними засобами виразності, які є лише орієнтирами для звукової реалізації. Музикант повинен самостійно знайти виконавські засоби виразності, що є доцільними для втілення його особистого розуміння художньої ідеї музичного твору. Успішне вирішення виконавцем-інструменталістом вище окреслених завдань можливе при наявності у нього активного музичного слуху.

Під активним музичним слухом у інструментально-виконавській діяльності ми розуміємо здатність до:

- творення художньо-осмислених музично-слухових уявлень;
- реалізації слухового контролю в процесі об'єктивації слухових уявлень.

Активний музичний слух сприяє осмисленню виконавської задачі до початку відтворення музичного матеріалу, що виявляється в художньо-осмислених музично-слухових уявленнях. У процесі виконання музичного твору активний музичний слух забезпечує слуховий контроль даного процесу, дає можливість адекватно оцінити його якість. Виконавець здатний співставити реальне звучання з власними музично-слуховими уявленнями,

виявити наявні недоліки, встановити їх причини та віднайти шляхи подолання. Активний музичний слух спонукає до творчого вирішення виконавських завдань, досягнення досконалої звукової реалізації художньо-змістовної сутності музичного твору.

Як показує практика, інструментально-виконавська діяльність студентів не завжди супроводжується їх музично-слуховою активністю. Творення музично-слухових уявлень, а також контроль та оцінка безпосереднього виконання часто реалізується не в повній мірі або не на достатньо якісному рівні. Не завжди виконавський процес підпорядкований особистому прагненню студентів утримувати власний музичний слух у активному, діяльному стані. Вміючи виконувати певну кількість вивчених з викладачем музичних творів, студенти проявляють невпевненість у роботі над новим музичним матеріалом, що вимагає їх власної ініціативи та творчої самостійності.

З огляду на це важливого значення набувають ті аспекти виконавської підготовки, які максимально наближають студентів до умов самостійної продуктивно-творчої діяльності, що активізує та розвиває їх музичний слух.

Дієвим чинником, що ефективно сприяє розвитку музичного слуху, за переконанням Б.Асаф'єва, є активна участь музиканта у творчих видах музичної діяльності, що спрямовані, насамперед, на творення музичного матеріалу. Л.Баренбойм також впевнений, що музичний слух розвивається лише в процесі творчої діяльності, зокрема під час гри по слуху, здійснення якої потребує активний прояв слухових здібностей. Г.Коган наголошує на важливості музичної імпровізації, що включає в себе як непідготовлене виконання музики експромтом, так і варійоване доповнення, збагачення вже існуючої композиції. Й.Гофман наполягає на необхідності формування в музиканта навички читання з листа, що сприяє розвитку його музичного слуху: внутрішнього, інтонаційного, мелодичного, гармонічного, фактурного тощо. С.Рахманінов зосереджує увагу на вихованні та навчанні не лише виконавця-соліста, а й музиканта-акомпаніатора, здатного до творення

високопрофесійного вокального чи інструментального ансамблю. На думку сучасних науковців В.Подольської, С.Величко, В.Пустовіта, Г.Шахова формування навичок гри по слуху, читання з листа, імпровізації, акомпанування є найбільш дієвою та доступною формою активізації музичного слуху виконавця-інструменталіста.

Аналіз наукової та методичної літератури, а також наші спостереження дають можливість зробити висновок, що активне впровадження в практику музичного навчання таких видів творчої діяльності як підбір по слуху, читання з листа, імпровізація та акомпанування є найбільш ефективним засобом активізації музичного слуху студентів. В процесі реалізації названих видів діяльності створюються сприятливі умови для всебічного та ефективного розвитку музичного слуху, становлення органічної взаємодії музично-слухових та рухових уявлень, слухового контролю музично-інструментального виконання.

Література

1. Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики. – К.: Музична Україна, 1974. – 159 с.
2. Николаев А.А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. – М.: Музыка, 1980. – 112 с.
3. Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. – М.: Музыка, 1966. – 220 с.
4. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л.: Музыка, 1974. – 335 с.
5. Крицький В.М. Формування діагностичних умінь у процесі музично-виконавської підготовки // Наукові записки НДПУ ім. М.Гоголя, 2003. - № 2
6. Шутьпяков О.Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. – Л.: Музыка, 1986. – 125 с.