

РОЗВИТОК ВНУТРІШНЬОГО СЛУХУ, ПАМ'ЯТІ Й АСОЦІАТИВНОГО МИСЛЕННЯ В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОГО НАВЧАННЯ

Досліджуються педагогічні прийоми та заходи, спрямовані на розвиток внутрішнього слуху, пам'яті й асоціативного мислення піаніста.

Ключові слова: *зовнішній та внутрішній слух, музичні здібності, музично-слухові уявлення, музична пам'ять, виконавський рух, музично-виконавське мислення, асоціативні комплекси.*

Исследуются педагогические приемы и методы, направленные на развитие внутреннего слуха, памяти и ассоциативного мышления пианиста.

Ключевые слова: *внешний и внутренний слух, музыкальные способности, музыкально-слуховые представления, музыкальная память, исполнительское движение, музыкально-исполнительское мышление, ассоциативные комплексы.*

Teaching methods and measures for the development of the internal ear, memory and associative thinking pianist are studied.

Key words: *inner and outer ear, musical ability, musical and auditory presentation, musical memory, executive movement, music and performing thinking, associative complexes.*

У комплексі завдань фортепіанної педагогіки розвиток музичного слуху, пам'яті, асоціативного мислення посідає головне місце та не втрачає актуальності протягом усього процесу навчання. Отже, **мета** статті — виявити сутність понять «музичний слух», «музична пам'ять», «асоціативне мислення», дослідити специфічні прийоми та заходи, спрямовані на формування й розвиток цих виконавських якостей у процесі фортепіанного навчання та виконавства.

Існують кілька варіантів класифікацій різновидів музичного слуху. За А. П. Щаповим [13, с. 10–12], у сфері музичних здібностей виокремлюються зовнішній та внутрішній слух. Зовнішній слух виконує дві функції, перша з яких — чітке сприйняття музики, яка виконується іншою особою (що збагачує образний тезаурус). Слуховими об'єктами в цьому разі є звуковисотність, динаміка, метроритміка та тембровий колорит. Друга функція пов'язана зі сприйняттям власної гри, самоконтролем. Проблеми самоконтролю зазвичай виникають у тому разі, коли увага учня перевантажена технічними проблемами. Внутрішній слух, згідно із системою А. Щапова, є слуховою уявою, яка виконує п'ять функцій:

- пригадування в подробицях іншої інтерпретації (зумовлює практичне використання музичних образів, накопичених у пам'яті);

- відновлення в подробицях власної інтерпретації, що є необхідною передумовою критичного аналізу та подальшого вдосконалення власної гри;
- формування звукових уявлень на основі внутрішнього прочитання незнайомого нотного тексту;
- створення конкретного виконавського задуму, тобто чіткого уявлення про те, «як я хочу зіграти п'єсу», або відповідного педагогічного задуму («як я хочу, щоб учень зіграв цю п'єсу»);
- здатність передбачити розгортання музики під час виконання.

А. Щапов наголошує на важливості комплексної передуючої, яка уособлює виконавське мислення. Окрім слухового й емоційного передбачення, піаністові потрібні: 1) автоматизм рухів; 2) відпрацьований механізм відповідності «технічних уявлень» слуховим уявленням.

Комплексна передуюча — це: уява про нотний текст, ладотональність, гармонію, модуляційний план, форму, образну драматургію, завдання конкретного етапу навчання.

А. Щапов вказує на типові ознаки: чого бракує учневі — уяви-передбачення або реального сприйняття звучання? Учень:

1) «мислить наперед», але погано себе слухає — грає впевнено, прямолінійно, цілеспрямовано, але без достатнього нюансування та тембрового колориту;

2) добре себе слухає, але не «мислить наперед» — грає невпевнено, помиляється; гра відзначена дрібністю форми, імпровізаційністю, статичністю, але достатніми нюансуванням і тембровим колоритом;

3) мало «думає» й погано себе слухає — гра некрасива та невпевнена, автоматична.

Т. Воробкевич [2] диференціює об'єктивний та суб'єктивний музичний слух. Перший має звуковисотний, мелодійний, гармонічний, динамічний, поліфонічний, тембровий різновиди. Другий — «аналізує й синтезує через психіку виконавця як художньо-виразові засоби всі елементи музичної мови» [2, с. 12] і поділяється на зовнішній та внутрішній, зовнішній здійснює самоконтроль виконавця, внутрішній — ототожнюється зі слуховою уявою, тобто тією сферою психіки виконавця, що відповідає за суто музичні функції.

Т. Воробкевич зазначає: «Внутрішній суб'єктивний слух (слухова уява) — це лабораторія музики. Він формується в роздумах про те, що і як «сказати» в музичному творі й дія його є багато в чому визначальною під час роботи за інструментом. У ньому визріває задум виконання твору в усіх його деталях. Внутрішній суб'єктивний слух відповідає за здатність передуювати розгортання музики («передзвук» або, за К. А. Мартінсенем, — «лінієволя»), формує здатність «чути» очима текст. Душа піаніста повинна бути настільки переповненою музикою, щоб слухова уява викликала «звукорух», потребу «заспівати» пальцями те, що «співає» слухова уява» [2, с. 21–22].

До комплексу технічної уяви, за визначенням Т. Воробкевич, належать такі відчуття:

- інтерваліка як відстань між клавішами;
- виконавське туше як м'язовий тонус;
- оптимальне положення рук та корпусу.

Матеріалом для слухової уяви є уява об'ємнотекстова (Т. Воробкевич), її визначення збігається з поняттям «передуючи» (А. Щапов): нотний текст як виразник елементів музичної мови, тональний план, будова форми, допоміжні поетичні образи.

Взаємодія технічної, слухової та об'ємнотекстової уяви повинна забезпечити автоматизм піаністичних дій, формування стійких рухових, умовно-рефлекторних навичок.

Т. Воробкевич [2] та Л. Харсєєва [12] пропонують способи вдосконалення слухової уяви:

- 1) підбирання знайомих мелодій з акомпанементом;
- 2) виховання творчої волі піаніста в процесі виконання музичного твору в надто повільному темпі з настановою на «передслухання» звука;
- 3) програвання «засобом пунктиру» — перша фраза вголос, друга — подумки (зберігаючи єдність руху);
- 4) беззвучна гра на клавіатурі або закритій кришці фортепіано;
- 5) прослуховування маловідомих творів з одночасним прочитанням музичного тексту;
- 6) засвоєння музичного матеріалу;
- 7) вивчення напам'ять цілого твору.

Розвиток музично-слухових уявлень тісно пов'язаний з функцією пам'яті. Музична пам'ять «перетворює звукові уявлення на цілісний образ» (О. Бурська), «відображення відображення», «спогад про майбутню музику» (Г. Єржемський). Паралельно з музичною пам'яттю розвиваються музично-слухові уявлення й звуковисотний слух. «Пам'ять — резервуар уяви; багатство або незначність останньої (уяви) залежать значною мірою від багатства або запасу образів, що зберігаються в цьому «резервуарі» [6, с. 48].

Процес взаємодії слухових уявлень і пам'яті аналізує М. Старчеус [9]. Узагальнюючи основні положення дослідження, відзначимо, що музичні слухові уявлення виникають на основі первинних образів пам'яті. Процес згасання первинного образу пам'яті водночас є утворенням слухового уявлення. Первинний образ розпадається на окремі фрагменти і навіть звуки, значимі характеристики мелодії починають пов'язуватися в новий образ — збиральний, схематичний і панорамний. Під час переходу тимчасового первинного образу в слухове уявлення зникають абсолютні висота й темброва характеристика звучання, але виразно виявляються висотні, структурно-логічні зв'язки. Утримуючись, звуковий матеріал набуває ознак цілого.

На відміну від самодостатніх реальних відчуттів, уявлення відзначаються динамічністю, порівняно легко змінюють один одного, об'єднуються і трансформуються.

Оскільки процеси згасання первинного образу пам'яті й формування слухового уявлення тісно взаємопов'язані, передбачувана якість слухових уявлень залежить від швидкості розпаду короткочасного сліду або здатності утримувати звуковий слід упродовж певного часу, достатнього для утворення повноцінного уявлення. Удосконалення здатності утримувати звуковий слід сприяє розвитку внутрішнього музичного слуху й розширенню обсягу слухових уявлень.

Первинний слід пам'яті є в усіх дітей, виникає мимоволі і має яскравість, повноту і точність, робота над його утриманням може бути корисною. Проте для створення повноцінного уявлення одного тільки утримання одиничного сліду пам'яті недостатньо. У цьому разі потрібно мати загальну музичну активність, різноманітність музичної діяльності (насамперед, спів, музикування, композиція, імпровізація).

Гарна пам'ять означає активність світосприйняття («око з кручечком», «вухо з прихваткою» [6, с. 56]). Г. Коган підкреслює: «Треба вміти бачити, — щоб вміти запам'ятовувати, вміти запам'ятовувати, — щоб вміти уявляти, вміти уявляти — щоб вміти втілювати. Навчити чути, виховати вухо, виробити в учня інтонаційно й тембральний тонкий слух — ось перше завдання педагога-музиканта, основний стрижень його роботи» [6, с. 58].

У процесі гри на інструменті розвиток слухової пам'яті ускладнюється тим, що під час запам'ятовування діють інші види пам'яті, насамперед моторна й зорова. Вивчити музичний твір напам'ять за допомогою цих видів пам'яті легше, ніж запам'ятати його наслух. В. Галіч із цього приводу зауважив: «Недостатній розвиток внутрішнього слуху вповільнює й розвиток музичної пам'яті, в результаті чого моторна та зорова пам'ять превалює над слуховою» [3, с. 31]. Наслідками цих процесів педагог називає забування, відсутність навички читання з листа та слухового підбору, втрату інтересу до занять.

Серед функцій музичної пам'яті А. Щапов виокремлює:

- збереження осмислених, емоційно забарвлених слухових уявлень;
- відтворення у свідомості потрібних емоційних, звукових та рухових комплексів під час виконання.

Педагог підкреслює: «Комплекси, котрі актуалізує пам'ять, стають повноцінними елементами передуючи лише під дією безперервного творчого імпульсу. Якщо його немає, і виконавець, як прийнято говорити, лише «повторює себе», його гра стає малоцікавою, заштампованою» [13, с. 25].

Зацікавленість своєю діяльністю є одним з найважливіших показників успішного запам'ятовування. Так, Є. Тімакін стверджує: «Якщо ми проаналізуємо природний, невимушений шлях розвитку

музичних даних у дітей, то переконаємося, що в його основі міститься інтерес до звуків. Адже тільки інтерес здатен зупинити, сконцентрувати увагу дитини на звуках і викликати ту «спостережливість», котра сприяє запам'ятовуванню та точному відтворенню почутого. Однак справжній інтерес виникає не до будь-якого довільного поєднання звуків, а тільки до цільної та зрозумілої мелодії (пісеньки, мотиву), яка викликає в дитини або емоційні переживання, або образне уявлення, що створює той чи інший настрій <...> При цьому чим яскравішим є враження, тим сильнішим буде намагання правильно запам'ятати та точно відтворити почуте» [11, с. 5–6].

Роль інтересу для розвитку пам'яті акцентує Й. Гофман: «Цей інтерес приходить разом з глибоким розумінням музики; отже, ніщо не може так допомогти природній слабкості пам'яті, як загальна музична освіта» [4, с. 175]. Таким чином, формується своєрідна спіраль розвитку: музичні здібності отримують стимул для розвитку — розвинуті дані збагачують музичні враження — посилюється інтерес до музики.

Емоційна активність та творча ініціатива стимулюються також завдяки використанню в навчанні дидактичних ігор, спрямованих на розвиток музично-сенсорних здібностей, які також є вагомим чинником формування музично-слухових уявлень. Зокрема, Л. Баренбойм підкреслює, що в піаніста в «сплаві» музично-слухових уявлень «значне місце посідають моторні та тактильні моменти, і в нього формуються не тільки «очі, які чують» та «вуха, які бачать», але й «живі руки», котрі чують. Такі руки «чують» музику, яку інтонують, і клавіатуру, на котрій інтонують; вони «керуються» слуховими уявленнями або, за термінологією К. Мартінсена, «звукотворчою волею»» [1, с. 110]

Емоційний відгук на музику доцільно формувати в різних сферах музичної діяльності: виконавстві, музичному сприйнятті, творчості.

Важливе значення у вихованні музиканта-піаніста має ознайомлення з творами літератури й інших видів мистецтв. «Багато загальних законів творчості існує в різних мистецтвах, — зазначає С. В. Образцов, — і якщо, говорячи про живопис, я мимоволі згадав Станіславського, то далі, маючи на увазі театр, безумовно, згадавату Федотова, Доре та Кукриніксів» [6, с. 8]. Відомо, що Ф. Шалляпін навчався вокальної майстерності в піаніста С. Рахманінова, Ф. Ліст та Ф. Шопен багато спілкувалися з Н. Паганіні, Е. Делакруа та Ж. Санд, видатні піаністи-педагоги радили своїм учням навчатися у видатних співаків тощо.

Роль суміжних мистецтв у творчому становленні музиканта, формуванні його образного мислення є надзвичайно важливою. Для дитини, чий життєвий досвід ще тільки починає формуватися, образи літератури, живопису, скульптури допомагають збагнути світ музичного мистецтва. Навіть на початковому етапі навчання необхідно застосовувати не прямий вплив мистецьких артефактів, а комплекс

педагогічних методів, які спроможні поступово й опосередковано впливати на формування асоціативно-образних слухових уявлень дитини. В. Макаров зазначає: «Сфера використання літератури і фольклору, як засобу виховання музиканта, досить широка та охоплює практично всі сфери музичного впливу: від розвитку відчуття ритму й організації піаністичного апарату до формування волі та здатності створювати психологічні підтексти музичних творів» [7, с. 17].

У процесі роботи над образним аспектом музичного твору велике значення має правильний підбір навчального репертуару з урахуванням індивідуальності студента. Учень повинен розуміти й тонко відчувати смисл кожної деталі в музичній фактурі, зміни в її розвитку. Під час вибору програми слід створювати певний емоційний настрій, можливість застосування асоціацій широкого спектра дії. І. Гринчук та О. Бурська пояснюють: «Внутрішнє моделювання, внутрішнє «бачення» музики виходить далеко за межі лише слухової уяви. На підкріплення слухової домінанти, як показують дослідження сучасної психології, виступають уявлення широкого спектра, зокрема просторові уявлення (природа яких зорова), уявлення кольорів, рухів тощо. Для свого збагачення, насичення змістом слухові уявлення шукають підтримки на ірраціональному рівні свідомості, використовуючи різномодальні асоціації» [5, с. 99]. Серед комплексу різномодальних асоціацій учені називають: музичну фактуру, тембр, динаміку, клавіатурну топографію «технічного фразування» фактури тощо, прямі й непрямі асоціації. Асоціативні комплекси належать до структури мислення, створюючи індивідуальну кодову систему (ліній, форми, ідеї, кольори, образи), що є носієм інформації.

Асоціативні комплекси прогнозують усі стадії внутрішнього моделювання виконавського процесу: від створення художнього образу (художньо-естетичні, естетико-емоційні асоціації), через конкретизацію цього образу у звуковій тканині (асоціації звукопросторові, темброво-кольорові тощо) до закріплення його у виконавсько-технічній моделі. Кожна інтерпретація на основі варіювання в межах асоціативного поля створює оновлене, свіже уявлення про музичний твір.

Отже, розвиток музичного слуху, пам'яті, асоціативного мислення є взаємопов'язаними складовими фортепіанного навчання. Взаємодія технічної, слухової уяви повинна забезпечити автоматизм піаністичних дій, формування стійких рухових, умовно-рефлекторних навичок. Крім того, розвиток музичної пам'яті сприяє збагаченню музично-слухових уявлень та удосконаленню слуху. Асоціативний компонент актуалізує суб'єктивний життєвий досвід виконавця і визначає його індивідуальність. Висвітленню індивідуальних якостей особистості сприяє застосування різноманітних видів музичної діяльності.

Перспективами подальших досліджень може бути розкриття специфіки внутрішнього слуху, пам'яті й асоціативного мислення

піаніста в таких видах творчо-виконавської діяльності, як імпровізація, підбір наслух, композиція тощо.

Список літератури

1. Баренбойм Л. Путь к музицированию : Исследование / Л. Баренбойм. — Изд. 2-е, доп. — Л. : Сов. композитор, 1979. — 352 с.
2. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано / Т. П. Воробкевич. — Львів : ЛДМА, 2001. — 244 с.
3. Галич В. О развитии внутреннего слуха, творческой инициативы и фантазии на индивидуальных занятиях в фортепианных классах / В. Галич // Вопр. фортепианной педагогики. — Вып. 4. — М. : Музыка, 1976. — С. 31–46.
4. Гофман И. Фортепьянная игра. Ответы и вопросы о фортепьянной игре / И. Гофман. — М. : Госмузиздат, 1961. — 224 с.
5. Гринчук І. Проблеми музичного мислення : підручн. і навч.-метод. посіб. / І. Гринчук, О. Бурська. — Тернопіль : «Підручник і посібники», 2008. — 224 с.
6. Коган Г. У врат мастерства / Г. Коган. — М. : Сов. композитор, 1977. — 176 с.
7. Макаров В. Л. Методика обучения игре на фортепиано в подготовительном отделении и в начальной школе / В. Л. Макаров. — Харьков : ХГИИ, 1997. — 120 с.
8. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / К. А. Мартинсен. — М. : Музыка, 1966. — 220 с.
9. Старчеус М. С. Играем с начала [Электронный ресурс] / М. С. Старчеус // Музыка в представлениях и воображении. — Режим доступа : www.gazetaigraem.ru>4200912. — Загл. с экрана.
10. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. — М. : Наука, 2003. — 378 с.
11. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста / Е. М. Тимакин. — М. : Сов. композитор, 1984. — 127 с.
12. Харсеева Л. Музыкальный слух — направления и методы его развития / Л. Харсеева // Муз. педагогика / ред.-сост. В. Крюкова. — Р.-на-Дону : Феникс, 2002. — С. 77–90.
13. Щапов А. П. Фортепианная педагогика : метод. пособ. / А. П. Щапов. — М. : Сов. Россия, 1960. — 171 с.

Надійшла до редколегії 01.08.2014 р.