

**Дроздова І.О.**

*викладач вищої категорії,  
Богуславська школа мистецтв*

## **ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-СЛУХОВИХ УЯВЛЕНЬ ЧЕРЕЗ ДІАЛЕКТИКУ ВЗАЄМОДІЇ СЛУХОВОЇ СФЕРИ І МОТОРИКИ**

Один із принципів сучасної психологічної науки пов'язаний з вивченням психічних функцій у процесі їх становлення та вдосконалення в умовах цілеспрямовано організованої діяльності. Виходячи з даного принципу, розглянемо питання, яким чином складаються музично-слухові уявлення, що складають в сукупності вихідний базис художньо-образного мислення виконавця, і що в цей процес вносить технічна сторона.

На думку Б. Теплова, названі уявлення виникають в ході музичної практики і є результатом переробки слухових уявлень [1, с. 243]. У визначенні Т. Беркман уточнюється, що музично-слухові уявлення «є компонентом музичного слуху, який органічно пов'язаний з формуванням почуття ладу з однієї сторони і музично-ритмічним розвитком – з іншої» [2, с. 319]. Головне, на чому сходяться усі автори, – це те, що для успішного формування уявлень необхідне слухове уявлення. У залежності від кількості цих уявлень, їх ясності і повноти поступово проходить вдосконалення здатності повноцінно сприймати художній зміст музичного твору. Два джерела живлять внутрішній слух виконавців: своя гра та чуже виконання. Від взаємодії цих двох потоків інформації залежить багато особливостей внутрішнього слуху інструменталіста. Для успішного навчання необхідно, щоб музично-слухові уявлення включали в себе не тільки звуковисотні, ритмічні співвідношення, а й охоплювали все кольорово-інтонаційне багатство звучання, багатообразні темброві відтінки і виразну артикуляцію. Розв'язуючи дану проблему умовно накреслимо два можливих варіанти розвитку даного завдання:

- Коли слухові уявлення набувають «інструментального забарвлення» до початку гри;

- Коли моторний процес передуює появі слухових уявлень.

І той, і інший шлях розвитку слухової сфери, взятий окремо, є однобічним, тому результат полягає в їх складному синтезі. Перше положення досить широко розібрано К. Мартінсенном, зміст його зводиться до наступного: вчитель, взявши «повний та м'який звук», пропонує учневі чітко та ясно уявити його, а потім зіграти так, як він його собі уявив. Педагог обов'язково спрямовує учня на осмислення досягнутих результатів, а отже стимулює і пошукову діяльність в досягненні поставленої мети. Даний процес засновано на принципі, де звукове уявлення в закінченому вигляді завжди знаходиться перед руховим актом, а основна його ідея – прагнення розв'язати певне звукове завдання, в зв'язку з яким і потрібно рекомендувати відповідні прийоми. Відтак виконавець починає роботу над музичним твором з невірною установкою, що лише один варіант інтерпретації твору є правильним (той, який підказав педагог). Але

скільки педагогів, стільки і уявлень про «повний та м'який звук». Не дивно, що при переході до іншого педагога іноді спостерігається повне скасування раніше вироблених критеріїв. Однак суть проблеми навіть не в цьому. Парадоксально, але диктатура «початкового» слухового уявлення серйозно пригнічує музичну ініціативу і художнє мислення учня, бо уявлення формується не як природний результат самостійних пошуків, а стає штучно прищепленим. Подібна налаштованість психічних функцій робить неможливим внесення елементу творчості у навчально-виховний процес, зводячи його до формальної передачі певних відомостей від педагога до учня. З часом подібні «правильні» уявлення, отримуючи підкріплення з боку моторики, надійно фіксуються у свідомості, а все те, що «попутно» звучало під пальцями, але прямого відношення до поставленої мети не мало – забувається, сліди його в слуховій сфері стираються. Не в змозі вирватись за межі роками створених звукових шаблонів, виконавець грає тільки так, як його навчили уявляти і руйнує тим самим всю систему відносин між психічною та моторною сферами.

Другим джерелом художньо-образних уявлень служить, як вже зазначалось, моторна діяльність, в якій, активно включаючись в практичний пошук, інструменталіст досягає знання за допомогою свого фізичного апарату. На важливості м'язових відчуттів у виконавській діяльності вказували багато дослідників, у тому числі С. Савшинський, В. Морозов, Н. Платонов та інші. Фізіологи, визнаючи, що м'язова система має в основному виконавську функцію, одночасно стверджують, що саме м'яз викликає появу і вдосконалення органів чуття та центральної нервової системи. «Ще в дитячому віці, – пише С. Савшинський, – діти радо стукають кулачком по клавішах, вочевидь, знаходячи в цьому задоволення. Вони самостійно і підсвідомо пізнають і уловлюють зв'язок між характером руху і отриманим звуком» [3, с. 37]. Перед нами простий пізнавальний акт, в якому фізична дія дає імпульс роботі психіки і свідомості. Психологічна структура даного процесу є свідком того, що звуковий образ виникає в свідомості після відповідних дій і як прямий їх результат. Руки в ході повторних дій отримують здатність «чути», «висловлювати», «передбачати» і стають помічниками в роботі уяви. Якщо ж рухам надати організованого характеру і поставити перед виконавцем усвідомлене завдання, то рука виступить в якості знаряддя музичного пізнання. Відтворювальні звуки відображаються на настройці внутрішнього слуху та впливають на художньо-естетичну свідомість, яка в свою чергу, переробивши та узагальнивши отриману інформацію, спрямовує течію моторних процесів. Таким чином, встановлюється двосторонній зв'язок: слухове уявлення викликає відповідну настройку руки на необхідний рух, а настройка руки, в свою чергу, викликає відповідні слухові уявлення і служить більш конкретному відчуттю [4].

Ми бачимо, що специфіка виконання така, що в ній між уявним (ідеальним музичним образом) і дійсним (реальним звуковим результатом) завжди знаходиться сфера моторики. Ось чому ми зараз змушені визнати, що якщо безумовно вірно те, що справжня техніка ніколи не виробляється в відриві від художніх намірів (за Мартінссеном – звукотворчої волі), то в однаковій мірі вірним є і інше – самі художні наміри не можуть складатися відокремлено від

техніки. Подібна двостороння залежність і повинна, без сумніву, лягти в основу одного з самих фундаментальних положень сучасної виконавської методології.

Дослідження психологів дають змогу стверджувати, що погляд, згідно якому інформаційна система (мозок) спочатку будує модель, а потім передає її для використання виконавським органам, слід відторгнути. Велика кількість дослідників (Н.А. Бернштейн, А.Н. Леонтьєв і інші) підтверджують думку про те, що побудова моделі здійснюється в процесі саме практичних дій. Справа полягає не тільки в самих рухах, а і в тому, що через рух суб'єкт проводить активну роботу по формуванню образу. Стає зрозумілим, чому виконавський пошук нерідко успішно протікає всупереч гострому дефіциту в ймовірності прогнозування, не дивлячись на недостатньо ясне уявлення кінцевої мети: руки допомагають «домалювати» пропуски у звукових уявленнях, заповнити повноцінним інтонаційним матеріалом початкові пустоти в задумі [4].

Відповідно, якщо при визначенні структури виконавського акту в цілому виходити з того, що на початку розгортання моторних операцій психологічна сфера вже має детально розроблений план, це буде вказувати на непомірне підвищення синтезу над аналізом, а й, вочевидь, слабкість і обмеженість останнього. В подібних умовах виконавець в своїх практичних діях керується вже зовсім складеним задумом і аналіз виконує суто підпорядковану роль, перестає служити пізнавальній меті. Психологічні витoki завчасно передбаченого художнього образу залишаються туманними, і будь-який дослідник цієї проблеми обмежується посиланням на фантазію музиканта. Якщо ж припустити, що ініціатива в художньому пошуку переходить до активної моторної сфери, – то тут вже аналіз бере гору над синтезом. Зворотній зв'язок зводиться до технічних корегуючих функцій, що забезпечує якість змісту, який втілюється. За допомогою активної, гнучкої, шукаючої моторики виконавець отримує можливість видобувати з інструмента широку гаму звукових фарб, які, звичайно, потребують мислення і оцінки. І тут виникає нова проблема: необхідно вміло розбиратися в емпіричному матеріалі, щоб мотивувати свій вибір. Але завдання це може бути успішно розв'язане лише при наявності критеріїв, які вироблені на основі виконавського досвіду виконавця і, які приймають конкретні обриси в процесі роботи над конкретним твором. Тільки тоді аналіз починає служити творчим цілям, тобто пошуку нового, і виходячи за рамки випадкових знахідок і безсистемних відкриттів, він набуває рис цілеспрямованої діяльності. Відтак, виконавець сам здатний керувати аналітичним процесом, спрямовуючи його в ту чи іншу сторону. Вслухаючись в свою гру, він відбирає, «фільтрує» інтонаційні варіанти, які відповідають його художнім намірам. Сприйняття здійснює тепер не тільки корегуючий зворотний зв'язок, а й служить важливою психологічною формою осягнення художнього завдання. Таким чином, аналіз і синтез – необхідні компоненти творчої роботи музиканта. Але справа не в тому, що в діяльності виконавця здійснюються ці дві фази мислення. Не аналіз окремо, а аналіз через синтез – ось що породжує художньо виправдані досягнення.

Розглядаючи з матеріалістичних позицій визначену проблему, приймаючи до уваги, що нове не є творінням «з нічого», а створюється «з матеріалу

зовнішнього слуху в ході діяльності людини» слід визнати, що і ідейно-образна сторона виконавського задуму зовсім не «придумується» артистом у результаті пасивного споглядання творіння композитора: вона «вичерпується» з музичного твору і відтворюється за допомогою доцільно організованих дій, в процесі безпосередньої, активної роботи над фразою, формою, колоритом тощо, основу якої складає головний механізм любого творчого акту – аналіз через синтез.

#### **Список використаних джерел:**

1. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. М., Л., 1947, 268 с.
2. Беркман Т. О методах формирования музыкально-слуховых представлений. – В сб.: Известия АПН РСФСР Вып. 100, М., 1959, 326 с.
3. Савшинский С. Пианист и его работа. Л., 1961, 46 с.
4. Бернштейн Н. О построении движений. М., 1947, 132 с.

#### **Кривуц С.В.**

*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

### **ІННОВАЦІЙНІ ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ ДИЗАЙНУ 3D ВІДЕОМЕПІНГА**

3D відеомепінг – технологія ХХІ століття, що відкриває собою принципово нову сторінку як в створенні дизайну міського середовища, так і в рекламному бізнесі. Розкриваючи потенціал, що мають інноваційні технології побудови 3D відео-зображень, пропускаючи через необхідну проектну проблему, автори проєкцій досягають ідеальних дизайнерських рішень. Слід зазначити, що при створенні проєктної пропозиції 3D-відображення майстри домагаються змістовної цілісності обраного середовища, де всі питання, що ставить автор проєкту, є взаємопов'язаними. Їх взаємозалежність визначає і відображає композиційно-змістовну цілісність дизайну середовища, створеного інноваційними засобами 3D відеомепінга. Аналіз матеріалу показав, що узгодженість асоціативних значень, закодованих в проєктних пропозиціях 3D відеомепінга з асоціативними уявленнями, сформованими у суб'єкта в процесі його сприйняття середовища, – той ідеальний випадок, коли формується єдиний, інтерсуб'єктивний асоціативний образ, що безпосередньо демонструє художньо-образну і естетичну цінності обраного для проєкцій простору.

На сьогоднішній день в формуванні дизайну 3D відеомепінга ведеться активна робота по створенню стереозображення, яке можна бачити з використанням спеціальних окулярів. Для посилення відчуття глибини зображень активно використовуються прийоми, що створюють стереоскопічне відчуття висоти, польоту та спостерігається стійка тенденція до з'єднання простору зображень із причетністю глядача до подій на відео-зображенні для посилення ефекту ілюзії. В останні роки йде активний пошук нових художніх