

Капаци І.М.

*магістр музичного мистецтва, викладач скрипки,
Солотвинська дитяча школа мистецтв*

РОЛЬ СЛУХОВОЇ СФЕРИ У РОЗВИТКУ СКРИПКОВОЇ ТЕХНІКИ

Розглядаючи пізнавальні процеси в музично-виконавській діяльності, необхідно враховувати особливості їх сучасного трактування, згідно з яким, відчуття і сприйняття не є між собою в лінійній залежності. Як вважає Л.Л. Бочкарьов, відчуття, з одного боку, передують сприйняттю: людина може розрізнити і відчувати окремі властивості предмета до його сприйняття загалом [1]. З іншого боку, таке розрізнення, виділення можливе також завдяки сприйняттю і його аналізу. С.Л. Рубінштейн, А.Н. Леонтьєв, Б.Г. Ананьєв показали, що відчуття як елементарний психічний процес є особливою високоорганізованою діяльністю, що включає абстракцію, співвіднесення, виділення й узагальнення. В такому розумінні, завдяки включенню мислення, відчуття народжується на основі сприйняття. Саме тому, говорячи про механізми зв'язку і двоседності відчуття і сприйняття, С.Л. Рубінштейн констатував: «Відчуття передують сприйняттю, і сприйняття передують відчуттю» [цит. за: 1, с. 94]. Подібне тлумачення взаємозв'язку цих пізнавальних процесів найкраще відображає реалії музичного сприйняття, тим більше, що «ціле в сприйнятті не дорівнює сумі окремих відчуттів – від звуків, тембрів, ритмів» [4, с. 12].

Музичне сприйняття і внутрішні слухові уявлення мають фундаментальне значення для всіх сторін і компонентів виконавської діяльності. Роль названих психічних функцій в цих процесах різна. Сприйняття контролює якість вирішення тих чи інших художньо-звукових завдань, а також дає можливість скрипалеві в період знайомства з музичним твором осмислити його як художній феномен в сукупності різних складових його сторін. Інша функція у музичної уяви. Як пише В.І. Петрушин: «Музично-слухові уявлення – це те ж саме, що архітектурно-будівельний проект при будівництві будинку, конструкторська розробка при будівництві автомобіля... Помилки та неточності в проекті, плані дій, розрахунках неминуче і неминуче тягнуть за собою невдачу у втіленні задуму в життя» [4, с. 148]. Тому не

випадково інтенсивному розвитку внутрішніх слухових уявлень надавали великого значення видатні музиканти різних епох.

По суті, не дивлячись на деяку специфічність, музичне сприйняття і уявлення являють собою дві сторони єдиного процесу, і поділ їх завдань у виконавській практиці може мати тільки тимчасово-службовий, умовний характер. Саме глибина і органічність зазначеної єдності визначає багато в чому природність і ефективність протікання творчої діяльності. Сприймаючі, а отже, і контролюючі можливості музичного слуху значно загострюються при наявності своєрідного художнього еталону – ідеальної мети, на яку орієнтується скрипаль. Зіставляючи реальний звуковий результат з прогнозованим, слух інформує сферу свідомості граючого про їх адекватність або, навпаки, сигналізує про наявну невідповідність.

Даний уявний, «ідеальний» звуковий образ, який формується на рівні внутрішніх слухових уявлень музиканта, може бути так само багатий і різноманітний за своєю структурою, як і той, що реально звучить. Разом з тим, не можна говорити про їх повну тотожність. Об'єктивні характеристики виконання: звуковисотна інтонація і ритм (в абсолютному і виражальному вимірах), фізичні якості звуку (кришталева чистота, краса), фразувальна логіка, закономірності будови форми – ідентичні в обох сферах. Однак змістовні «подробиці»: виразні сторони звучання (тембральна, колористична, експресивна), а також тонкощі фразування, динаміки, артикуляції – в реальному і ідеальному «вимірах» збігаються не завжди.

З одного боку, внутрішні уявлення можуть виявитися багатшими від виконавських можливостей музиканта, з іншого, – уявний образ на практиці віднаходить зазвичай значнішу рельєфність і звукову деталізованість. «П. Казальс, наприклад, приступаючи до вивчення нового твору, прочитував його очима, наспівував основні теми, програвав на роялі. Однак у своїх висловлюваннях він підкреслював, що при реальному звучанні музики виявляє такі скарби, про які і не мав на здогадуватися, знайомлячись з текстом без інструменту» [цит. за 3, с. 60].

Отже, художньо-психологічні структури виконавського мистецтва і техніка музиканта утворюють гнучку, рухливу систему, яка повинна швидко і адекватно відгукуватися на постійно змінні умови діяльності. «Я твердо переконаний, – писав Й. Гофман, – що техніка повинна з самого початку йти рука в руку зі справжнім музичним розвитком. Ні те,

ні інше не можна вивчати ізольовано один від одного; одне має врівноважувати інше» [2, с. 85].

Таким чином, нерозривну єдність технічної та художньої сторін, яка стимулює стійкий поступальний процес творчого становлення особистості виконавця, виступає не тільки як природна, але і як необхідна його умова. Виховуючи в учня цей мистецький комплекс, педагог повинен розуміти, що багато граней майбутнього шляху, так само як і його результат, багато в чому залишаються неясними і залежать від неповторного поєднання безлічі об'єктивних і суб'єктивних факторів та обставин. Але абсолютно очевидно, що тільки усвідомлений, цілеспрямований і (по можливості) найінтенсивніший їх розвиток може привести до появи тих перспективних слухо-моторних координації, які забезпечують повноцінне розкриття творчого потенціалу музиканта-виконавця.

Формування даного єдності має свої особливості на різних етапах становлення скрипаля. На початку творчого шляху, «ембріональна» стадія розвитку трьох структурних компонентів – внутрішніх слухових уявлень, музичного сприйняття і виконавської техніки – диктує відповідні педагогічні підходи та вирішення. Однак стратегія практичної реалізації в повсякденній роботі «ідеальних» проектів – слухових сприйняття і уявлень, незважаючи на вікові обмеження в сфері мислення і більш ніж скромні технічні «ресурси» початківця, повинна залишатися, по можливості, «дорослою». Важливим компенсаторним механізмом тут виступають музичні здібності дитини. Як пише Г.М. Ципін, високообдарованим дітям притаманне «швидкий, щоб не сказати стрімкий розвиток в обраній сфері діяльності», а також «здатність зосередження на улюбленій справі», тим більше, що справжня обдарованість виявляє себе в «таємничому дарі «вміти раніше, ніж знати» [5, с. 39].

Що стосується виконавської техніки, то в процесі її розвитку, на наш погляд, ні за яких обставин не можна залишати без уваги три (як мінімум) найважливіші грані: звуковисотну інтонацію, ритмічну організацію і якість звучання. Без допомоги музичної уяви, яка створює (іноді ще з трудом) деякий виконавський ідеал, без слухового контролю через уважне, зацікавлене сприйняття виконуваного, успішність вирішення зазначеного завдання виявиться досить проблематичним. У перспективі звичка до вдумливої, справді творчої роботи, яка

виховується поступово, повинна створити найсерйозніший позитивний вплив на всі сторони професійного розвитку музиканта.

З подорослішанням учня, ускладнюються виникаючі перед ним технічні та художні завдання і система починає працювати в інших умовах. Однак процес взаємопов'язаного розвитку її елементів, які стійко розгортаються, залишається сталим.

Послідовне вдосконалення виконавської техніки на основі постійно поглиблених функціональних зв'язків між слуховий сферою і моторикою, вимагає і неухильного розширення кола художніх завдань, а також все більш зростаючої переконливості практичних виконавських вирішень.

Таким чином, основні рушійні сили, про які йде мова, виявляються злитими воедино в поступальному процесі різнобічного розвитку інструменталіста на шляху до досягнення поставлених художньо-творчих завдань.

Список використаних джерел:

1. Браудо И. Артикуляция (О произношении мелодии). Ленинград : Музыка, 1973. 198 с.
2. Гофман И. Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре. Москва : Музгиз, 1961. 224 с.
3. Григорьев В.Ю. Методика обучения игре на скрипке. Москва : Классика–XXI, 2006. 256 с.
4. Петрушин В.И. Музыкальная психология : учебное пособие для вузов. Москва : Академический Проект, 2008. 400 с.
5. Цыпин Г.М. Исполнитель и техника : учебное пособие для студентов музыкально-педагогических факультетов и отделений средних и высших педагогических учебных заведений. Москва : Изд. центр «Академия», 1999. 185 с.