

НАУКОВЕ ОСМИСЛЕННЯ СПЕЦИФІЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ВИКОНАВСЬКОГО СЛУХУ БАЯНІСТА

У статті класифікується звуковисотний, мелодійний, поліфонічний, темброво-динамічний та внутрішній слух. Розкриваються особливості виконавського слуху баяніста (акордеоніста) як основного фактору формування виконавської майстерності музиканта-інструменталіста, зокрема на початковій ланці навчання.

Ключові слова: виконавський слух, звуковисотний, мелодійний, поліфонічний, темброво-динамічний та внутрішній слух, баян (акордеон), виконавська майстерність.

Melnik I. Scientific understanding of the specifics of performing hearing bayan (accordionist). This article is classified zvukovysotnogo, melodic, polyphonic, timbre, dynamic and inner ear. Features of performing hearing bayanist (accordionist) as a major factor shaping performance skill musician-instrumentalist particularly at the primary stage of education.

Key words: performing hearing zvukovysotnogo, melodic, polyphonic, timbre, dynamic and inner ear, bayan (accordion), mastery.

Постановка проблеми та аналіз досліджень. Розвиток музичного слуху – це запорука становлення професійності музиканта. Без слуху розвиток музичних здібностей дуже обмежений, і практично не можливий, адже саме завдяки слуховим рефлексам людина сприймає, відтворює і втілює в життя «аматорські» та «професійні» якості музичного мистецтва. Всі діти народжуються із задатками музичного слуху, а можливості його розвитку практично безмежні, і залежать від багатьох факторів, зокрема залучення дітей до музики у ранньому віці.

Сучасна музична педагогіка доводить, що виконавська майстерність у класі баяна (акордеона), як і у виконавстві в цілому, неможлива без добре розвиненого музичного слуху, а так на його основі відмінно сформованих слухових уявлень музиканта. Саме у цих даних аспектах чітко відображається будова та розвиток музичної думки, характер звучання, звуковисотний та ритмічний малюнок, темброві барви, динаміка.

Тісний взаємозв'язок музичного слух та виконавської техніки неодноразово висвітлювався у працях відомих педагогів та виконавців.

Так, Ф. Блуменфельд вважав розвинений музичний слух обов'язковим вихідним пунктом в успішній музичній діяльності «Учневі, що не зумів розвинути свій слух, не слід займатися музикою як професією» [2, 83]. Значну увагу висвітленню даного питання приділив увагу німецький педагог К. Мартінес, ідея якого зводилась до первинності «Волі слухової сфери», підкреслюючи «Воля слухової сфери, направлена на клавішу, що звучить як на мету, є ніби верховним покровителем, чий накази підлягають неухильному виконанню його слугами – моторикою і пов'язаними з нею частинами тіла» [9, 7].

Провідні баяністи-науковці В. Бонаков [3], М. Давидов [4; 5; 6], І. Пуріц [13], Г. Шахов [18] розглядають слух лише з позиції його контролюючої функції, провідні педагоги-піаністи М. Конопов [7], Г. Нейгауз [11], С. Савшинський [15] – доводять, що слухове виховання є первинним. Як результат, учням-акордеоністам прищеплюють манеру зовні ефектної гри (захопленню швидкими темпами, гучним звучанням, тощо.). Таким чином, ми бачимо зв'язок між слухом і технікою виконавця. Активна увага на роль моторики, окрім неминучих втрат у змістовності виконання, характеризується ненадійністю та недовговічністю технічних навичок, які проявляються у середнього і старшого покоління (а іноді і молоді), що не тільки не ростуть технічно, але не можуть зберегти вже досягнутий технічний рівень. Причиною цих недоліків у значній мірі ми виявляємо істотні пробіли у розвитку слуху, у його взаємозв'язку з ігровим апаратом.

Мета статті полягає у висвітленні особливостей слухового виховання баяніста (акордеоніста), що зумовлене специфікою його інструмента. Це – класифікація звуковисотного, мелодійного, поліфонічного, темброво-динамічного та внутрішній слух із детальним аналізом специфіки виконавського слуху.

Виклад основного матеріалу. Музичний слух охоплює декілька видів: звуковисотний, мелодійний, поліфонічний, гармонічний, темброво-динамічний, внутрішній. Безумовно, якщо один із видів розвинутий не достатньо, то в процесі навчання це дуже відчувається. Мелодійний, поліфонічний темброво-динамічний слух потрібно виховувати та розвивати. У виконавстві існує ще і вокальний слух (можливість правильного інтонування), але його недосконалість можна компенсувати внутрішнім слухом.

Існує, як відомо, *абсолютний* та *відносний слух*. Абсолютний слух виявляється в здібностях визначати точну висоту звуку одного або різних тембрових співвідношень. Наявність абсолютного слуху вказує на всесторонньо-музичну обдарованість. На відміну від абсолютного від-

носний слух, дає можливість розрізняти співвідношення звуків по висоті, взятих одночасно або послідовно в одному або різному тембровому співвідношеннях.

Вагомою проблемою для викладача є реальна відсутність музичного слуху в учня, що спонукає його до музичної ненависті, небажання заніматися та працювати над собою. Завдання викладача полягає в тому, щоб максимально активізувати слух учня, навчити його слухати свою реальну гру. Для цього учню-баяністу (акордеоністу) необхідно виконати три умови: виявити бажання слухати свою гру; звільнитись від внутрішньої замкнутості; досконало вивчити нотний текст [3, 64].

Звуковисотний слух – спільно з ритмом – основні „носії змісту” в музиці. Як зазначає Б. Теплов, «мелодія залишається тією ж, доки не змінилися її звуковисотні (і ритмічні) характеристики, як би не мінялися при цьому динаміка і тембр звучання» [16, 91].

Розвинений звуковисотний слух інструменталіста – це якнайтонше відчуття висоти звуку, і взаємозв'язок між слухом і пальцями, що передбачає чуття висоти звуку ще до моменту натискання на клавішу. При навчанні акордеоніста прийомам роботи, що йдуть «від слуху» (заняття без інструменту, сольфеджування основних тем твору, що вивчається, гра на слух тощо), використовуються недостатньо. Вокал дає відчуття висоти, а підспівування – форма прояву слухових уявлень. Часто складання програми не пов'язується із здатністю учня уявити собі внутрішнім слухом задану п'єсу. При належному підході на початковій стадії можна виховати і довести звуковисотний слух до бездоганності.

Мелодійний слух. Звуковисотний слух найтіснішим чином пов'язаний з мелодійним. Часто доводиться спостерігати, як виразна вимова мелодії підмінюється банальним (псевдоорганним) звучанням. Така манера гри найчастіше маскує відсутність у виконавця власного ставлення до музики. Можливо, усвідомлене або не усвідомлене прагнення копіювати звучання органу викликає бажання грати в строгому академічному стилі. Інша причина, полягає в невмінні грати кантилену. Таким чином, результат – монотонність звучання, яке не дозволяє виконавцеві проявити власну ініціативу та розкрити виражальні можливості акордеона.

Розвиток мелодійного слуху здійснюється перш за все через здатність до виразної вимови мелодії, її інтонування. Інтонація – ядро музичного образу, як засіб музичної мови, від якої залежить змістовність виконання [8, 79]. Інтонування мелодії – це відчуття пружності, опірності окремих інтервалів, здатність до цілісного сприйняття мелодійних ліній [13, 216].

Проблемою для багатьох баяністів (акордеоністів) є виразне інтонування в швидких темпах, пасажах, різних прикрасах. Інший акордеоніст сміливо «проноситься» пасажами в творах Баха, Моцарта, Гайдна, зовсім не піклуючись про виразність інтонування. Така манера гри пояснюється слабо розвиненим мелодійним слухом виконавця, прагненням до віртуозності, зовнішніх ефектів. Отже, ефективний спосіб розвитку мелодійного слуху, це програвання рухливих, швидких епізодів у повільному темпі із пильним слуханням виразно-інтонаційного змісту музики.

Поліфонічний слух. Розвиток поліфонічного слуху – одна із найскладніших проблем у навчанні баяніста (акордеоніста). Тут зберігаються усі вимоги, необхідні при формуванні мелодійного слуху, що поєднуються з умовою одночасного проведення кількох самостійних голосів.

Впливовим факторам розвитку поліфонічного слуху у баяніста (акордеоніста) є відмінність у рівнях і характері звучання правої і лівої виборної клавіатур. Механіка лівого корпусу розміщено над голосами, що значно приглушує їх звучання. Якщо порівняти звучання двох унісонних голосів – одного на правій, іншого на лівій клавіатурі, підмітимо і нижчий динамічний рівень останньої, і відмінність в атаці звуку (короткі штрихи, акценти на лівій руці звучать значно м'якше). Необхідною вимогою до слуху при виконанні поліфонії – диференційовано сприймати і оперувати відразу кількома звуковими лініями, що у даному випадку практично є неможливим. Якщо уявити навіть такий ідеальний варіант, коли учень може навіть без інструмента записати нотний текст всього поліфонічного твору, заспівати кожен голос окремо, то і тоді на шляху реалізації свого внутрішнього чуття він зіткнеться з цілим рядом труднощів. Відсутність повноцінного контролю в поліфонії неминуче призводить не тільки до зниження художнього рівня виконання, але і до спотвореної роботи слуху.

Темброво-динамічний слух. Можливості баяніста (акордеоніста) в розвитку тембро-динамічного слуху надзвичайно широкі. Цьому сприяють і конструкція інструменту, і жанрова, стилістична різноманітність виконавського на ньому репертуару. Навчити учня чути якнайтонші відмінності в нюансуванні, звукових градаціях, барвах – одне з найважливіших завдань педагога.

Розглядаючи конкретні форми розвитку темброво-динамічного слуху, слід зазначити: найприродніше він формується в процесі роботи над музичним твором. Рекомендується використовувати порівняння з іншими інструментами. Учень повинен уявити собі, як звучить той чи інший інструмент, і спробувати передати характер його звучання на акордео-

ні. Розвиток темброво-динамічного слуху на основі вправ та репертуару, що вивчається, повинен поєднуватися з відвідуванням концертів, прослуховуванням грамзаписів. Щоб розвинути здатність до уявлення тембрових барв, різних способів артикуляції, нюансування – корисно слухати оркестр, ансамблі, солістів-інструменталістів. Музика краще запам'ятовується при поєднанні слухового сприйняття із зоровим (нотами). Розвинений темброво-динамічний слух обумовлює високий критерій вимогливості до естетики звучання інструмента.

Внутрішній слух – музично-слухова уява, раніш сприйнятих звукових співвідношень [10]. Розвиток цього виду слуху, одне із головних і дуже нелегких завдань:

1. Здатність до уявного представлення тонів і їх співвідношень без допомоги інструменту або голосу. Внутрішній слух концентрує в собі моменти, пов'язані з інтерпретацією і виконавською передачею змісту.

2. Здатності будь-якою, не пов'язаною з головним змістом внутрішнього звучання, скерованою слуховою уявою.

3. Виконавський внутрішньо-слуховий образ – це новообраз, а не звичайна копія звуку. Чим більше обдарована людина, тим більше розвинутий у неї внутрішньо-слуховий образ. «Антислухова» педагогіка – це рух при мінімальному опорі, використовуючи пам'ять рук і очей [17]. Тому важливо з перших кроків звертати увагу на підбір: бачу – чую, чую – уявляю рухи. Грати в уяві – означає думати [14], також розумова гра без інструменту.

Виконавський слух тісно пов'язаний з композиторським, спираючись на свої специфічні ознаки: на контроль моторики та психотехніки у поєднанні з динамікою реалізації драматургії цілісного композиторського задуму в конкретному звучанні, тому виконавець не лише сприймає внутрішнім слухом близькі й далекі логічні поєднання уявних звучань, а й реалізує їх, втілюючи в конкретному вимовленні [4, 47].

Слухові уявлення викликають попереджувальні адекватні м'язові реакції, а за ними й конкретні ігрові дії. Міра зусиль та співвідношень виконавських засобів в умовах естради також визначається за участю музично-слухового контролю артиста.

Слід відрізнити специфіку виховання фахового слуху в спеціальному класі від методики в класі сольфеджіо. Як свідчить музично-педагогічна практика, розвиток слуху на заняттях сольфеджіо є умовою, але не гарантією високої виконавської майстерності музиканта. Необхідне вироблення навичок практичного оволодіння власними слуховими даними в класі спеціального (основного) інструменту. Інколи учень з так званім середнім слухом, за умови максимальної сконцентрованості уваги, має

помітніші успіхи в мистецтві інструментального інтонування (тобто, максимально доцільного використання виконавцем наявних у нього слухових даних), аніж учень з відмінним чи навіть абсолютним слухом, який не навчився використовувати власні музичні дані [4, 39].

Отже, спираючись на принципи методики розвитку слуху з курсу «соль-феджіо», потрібно закріпити досягнуте й розвинути специфічне інструментальне слухання на уроках у класі по спеціальності. У зв'язку з цим ми знову повертаємось до попереджувального слуху, який є специфічно виконавським, що вказує шлях до процесу живого ритмоінтонування і лише в такому використанні формується як інтерпретаторський [4, 49].

Інструментальне виконавство має численні суто технічні завдання і складності, що можуть відвернути слухову увагу учня і педагога від логіки музичного розвитку. М. Давидов доводить, що у виконавстві без доцільної спрямованості слуху на вимовляння музики редакторські та педагогічні вказівки й позначки в нотному тексті щодо аплікатури, штрихів, нюансів, динамічного плану, реєстрової палітри, темпоритму тощо, здатні ще більшою мірою відвертати повсякденну увагу від розвитку суто музичних здібностей учня [4, 49]. Таким чином, формування виконавської майстерності акордеоніста слід звести до вузького, але місткого й перспективного визначення: максимальна активізація слуху, поєднана з прогресуючим звільненням діяльності ігрового апарату [4, 40].

Вагомий аспект виконавського звучання надається попереджувальному слуханню, яке виховує у виконавця звукотворчі здібності та артистизм, мобілізує його волю та енергію, загострює творче бачення перспективи процесу музичного розвитку, формує цілеспрямованість та доцільність ігрових дій рук та усього технічного апарату, активізує контроль м'язових відчуттів. Попереджувальне слухання бере початок від почуття інтонації, гармонії, ритму, міри динаміки, артикуляції, виховуючи у виконавця звукотворчі здібності та артистизм. Констатуючий слух породжує боязкість, нерішучість, невпевненість, що у кінцевому результаті приводить до невдалих сценічних виступів.

Здебільшого при констатуючому слуханні та браку емоційно-логічних дій із сторони виконавця першочергово висувається техніка, так звана «правильність гри» [термін – М. Давидова]. Якщо вона бездоганна, то у некваліфікованого слухача вона може викликати захоплення, але найменші технічні похибки стають помітними, оскільки, крім техніки, підкорити аудиторію слухачів немає чим. Таким чином за Б. Асаф'євим, проблема виховання «не абстрактно-тембрового», а «інтонаційно-тембрового слухання», опираючись на яке композитор робить техніку «інструментарію», а виконавець відтворює написане композитором [1, 173].

На практиці ми спостерігаємо такий факт: наприклад, при виконанні гам або етюдів помітно, що вже на початковому етапі опанування елементарними навиками майстерності, часто буває відрив технічного розвитку від виховання інтонаційно-темброваного слухання (спочатку техніка, потім художньо-образне мислення виконавця). Аналогічна ситуація помітна і при виконанні домашнього завдання – спочатку текст, а потім художня обробка твору. Слухова уява виливається в констатуюче слухання з усіма негативними наслідками як для розкриття емоційно-образного твору, так і для естетичного почуття виконавця. Причиною такої помилки є те, що ускладнення технічних завдань проходить без врахування виконавської майстерності, як явище комплексного.

Отже, на всіх етапах і різновидах музикування (виконання інструктивного матеріалу, розучування художнього твору, публічний виступ) – рушійним фактором є комплексне слухо-моторне попередження та оперативне корегування музично-ігрового процесу дій.

Аналізуючи наявну інструктивну баянну літературу (Басурманов А. «Самоучитель игры на баяне»; «Баян 1, 2, 3, 4, 5 клас»; «Выборный баян. 1, 2, 5, 4, 5 класс ДМШ»; Говорушко П. «Легкие пьесы для баяна»; Двилянский М. «Самоучитель игры на аккордеоне»; Лушников В. «Школа игры на аккордеоне»; «Легкі п'єси для баяна (1-3 класи ДМШ)»; «Избранные сонаты и сонатины зарубежных композиторов. Вып.1, 2, 3»; «Этюды для баяна на разные виды техники. 2, 3, 4, 5 класс ДМШ» та ін.), можна стверджувати, перелік гам, арпеджіо, акордів та вправ має переважно схематичний вигляд, де на перший план висувається аплікатурно-рухова проблема. Артикуляційні, динамічні та метроритмічні позначення якщо і є, то найчастіше не супроводжуються методичними порадами в аспекті інтонаційно-ритмотемпової спрямованості слухової уваги учня. У таких виданнях практично немає вправ, розроблених на виховання слухо-моторних навичок як специфічного комплексу смислового інтонування музичного твору.

Академік М. Давидов у своїй теорії виконавської майстерності баяніста-акордеоніста на основі теорії Б. Асаф'єва доводить важливість виконавського слуху в основних його положеннях:

1. Психологічною передумовою набуття виконавської майстерності є попереджувальні та корегуючі уявлення музично-ігрових дій музиканта. Попереджувальне слухання синтезується з аналогічними уявленнями мануально-міхових рухів. Саме в цьому полягає специфічний аспект виконавського уявлення, на відміну від композиторського та слухацького.

2. Добре засвоєна навичка комплексного слухо-моторного попередження музично-ігрового процесу сприяє формуванню художньої техніки, повністю підпорядкованої інтерпретаторським намірам виконавця.

3. Техніка баяніста (акордеоніста) невіддільна від процесу смислового інтонування.

4. Сольфеджування має бути доповнене навичками виконавського (інтонаційно-тембрового, процесуально-динамічного, артикуляційно-штрихового, агогічного тощо) слухання [5, 51].

Практичним завданням, що впливає з аналізу специфіки виконавського слуху, є виховання у акордеоніста слухо-моторного передчуття напруженості та співнапруженості близьких і далеких інтервалів та окремих точок опори, характеру протікання динаміки окремих звуків, логіки процесу динаміки в тяжінні тонів, нюансуванні мелодичних побудов, у виявленні прихованих голосів, у співвідношенні компонентів фактури при створенні різнопланових фонічних глибин і перспектив звучання [5].

Висновки. Розвиток музичного слуху у класі баяна (акордеона) є запорукою успішного навчання та виховання учнів. Формування слухових уявлень музиканта не можливе без добре розвиненого музичного слуху, який розглядається в системі ланцюжкового розвитку, включаючи в себе декілька видів: звуковисотний, мелодійний, поліфонічний, гармонічний, темброво-динамічний, внутрішній, які чітко відображають будову та розвиток музичної думки, характер звучання, звуковисотний та ритмічний малюнок, темброві барви, динаміку.

Отже, розглянувши специфічні особливості виконавського слуху на всіх етапах і різновидах музикування, ми вбачаємо рушійний фактор у комплексному слухо-моторному попередженні та оперативному корегуванні музично-ігрового процесу дії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Избранные труды / Б. Асафьев – Москва : АН СССР, 1957 – 388 с. – (Избранные труды: в 5 т. / Б. В. Асафьев, т. 5).
2. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л. Баренбойм. – Л. : Музыка, 1974. – 336 с.
3. Бонаков В. Творческий портрет (Розмышления об исполнительском искусстве) / В. Бонаков // [сост. Н. С. Соколова]. – М., 1999. – 106 с.
4. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста / М. Давидов. – К., 1997. – 240 с.
5. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : навчальний посібник / М. Давидов. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2006. – 308 с.
6. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник / М. Давидов – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2005. – 420 с.
7. Конопов М. Роль слухових та рухових відчуттів в розвитку техніки гри на музичному інструменті / М. Конопов // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чай-

ковського : музичне виконавство / [ред.-упор. М. Давидов, В. Сумаркова.] – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2001. – Вип. 18. – Кн. 7 – С. 263–272.

8. Крюкова В. Музыкальная педагогика / В. Крюкова. – Ростов-на-Дону : «Феникс», 2002. – 288 с.

9. Мальтштейн Я. Ф. Лист / Я. Мальтштейн. – М., 1956. – Т. 1. – 540 с.

10. Назаров И. Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования / И. Назаров. – Л. : Музыка, 1969. – 134 с.

11. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1982. – 238 с.

12. Падалка Г. Педагогика мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Г. Падалка. – К. : Освіта України, 2008. – 274 с.

13. Пуриц І. Гра на баяні. Методичні статті / І. Пуриц. – Тернопіль: Навчальна книга «Богдан», 2007. – 232 с.

14. Рубинштейн С. Проблемы общей психологии / С. Рубинштейн. – М. : Педагогика, 1976. – 415 с.

15. Савшинский, С. Пианист и его работа / С. Савшинский. – Л. : Сов. композитор, 1961. – 271 с.

16. Теплов. Г. Психология музыкальных способностей. Избр. Труды / Г. Теплов. – М., 1985. – Т. 1. – 328 с.

17. Теплов. Г. Психология музыкальной потребности // Психологический журнал. – 1988. – № 5. – С. 63–70.

18. Шахов Г. Некоторые вопросы преподавания игры по слуху в классе баяна / Г. Шахов // Вопросы профессионального воспитания баяниста. – М., 1980. – Вып. 48. – С. 143–159.

УДК 786.8(477)(092)

Ярослав ОЛЕКСІВ,
м. Львів

БАЯННИЙ ДОРОБОК ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО З ПОЗИЦІЇ РЕТРОСПЕКЦІЇ БАРОКОВИХ ЖАНРІВ

У статті розглядається одна із тенденцій музики ХХ століття – ретроспективний перегляд та реінтерпретація барокових жанрів. Пропонується аналіз циклічних композицій для баяна Володимира Зубицького в аспекті переосмислення та модифікації жанрової моделі.

Ключові слова: жанровий інваріант, модифікація, неофольклоризм, сюїта, циклічність, сонатно-симфонічний цикл, жанрова дифузія, алеаторика, сонористика, жанрова модель.