

УДК 376.113.+370711=38(477)

Інь Юань

Південноукраїнський національний педагогічний  
університет ім. К.Д.Ушинського

## СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОЇ ПАМ'ЯТІ ПІАНІСТА ТА ЇЇ ЗВ'ЯЗОК З МИСЛЕННЯМ

*У статті здійснено аналіз поняття «художньо-образна пам'ять», конкретизовано складові компоненти, виявлено її зв'язок із мисленням, яке служить системоорганізуючим чинником процесу запам'ятовування і забезпечує надійність виконання музичних творів напам'ять.*

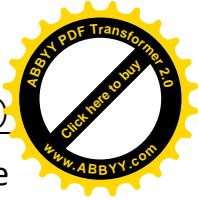
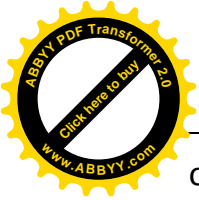
**Ключові слова:** художній образ, художньо-образна пам'ять, мислення, гра напам'ять, запам'ятовування.

**Постановка проблеми.** Дослідження питань, пов'язаних із проблемою осягнення та відтворення (виконання) художнього образу в музичному мистецтві, ведеться в різних галузях науки – філософії, естетиці, психології, педагогіці, мистецтвознавстві, виконавстві. Мистецтво створює особливі естетичні емоції, які, фіксуючись пам'яттю, здатні ефективно служити суспільній практиці розвитку людини, формуванню повноцінної людської особистості. Особливого значення проблема художньо-образної пам'яті піаніста та її зв'язок з мисленням набуває в контексті підготовки вчителів музики, для якого головне не володіння блискучою фортепіанною технікою, а вміння використовувати резерви пам'яті та мислення для створення яскравих музичних образів.

**Аналіз актуальних досліджень.** Проблеми пам'яті докладно вивчають відомі психологи Л. Виготський, С. Науменко, С. Рубінштейн, Б. Теплов та ін. Видатні фортепіанні педагоги минулого і сучасності (О. Алексєєв, Г. Коган, Я. Мільштейн, Г. Нейгаз, С. Фейнберг, Г. Ципін) звертають увагу на особливості формування структурних компонентів пам'яті майбутніх піаністів та її роль у процесі виконавської інтерпретації музичних творів.

**Мета статті** – сконкретизувати складові компоненти поняття «художньо-образна пам'ять», розглянути його зв'язок з мисленням як системоорганізуючим чинником процесу запам'ятовування, який забезпечує надійність виконання музичних творів напам'ять.

**Виклад основного матеріалу.** Той факт, що людині від природи ще властиво мислити образами, породив таке унікальне явище, як мистецтво. Саме мистецтво через простір і час несе об'ємну образну інформацію про культуру певної історичної епохи, тим самим через сприймання і запам'ятовування збагачує нас досвідом минулих поколінь. О. Рудницька звертала увагу на те, що мистецтво дає унікальну можливість «...особистісно пережити чужий досвід, зберігаючи власну автономність, «перебування» в

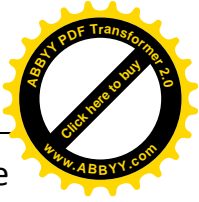
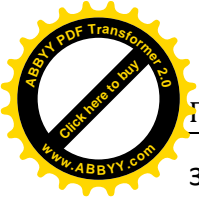


образі інших зумовлює таку універсальну самовизначеність, якої людина не досягла б, користуючись лише засобами наукового пізнання» [7, 12]. Тому, як відзначає автор, художній світогляд є не менш важливим, ніж інші його види, зокрема філософський та науковий. І об'єктивні знання, і образні уявлення, накопичуючись механізмами людської пам'яті, культивують світосприйняття людини [7]. Художня свідомість передає головну роль у формуванні необхідних уявлень емоціям, але вже не повсякденним, а художнім. І в повсякденних, і в художніх емоціях закріплений певний досвід відносин, відображається цінність явищ навколишнього світу та внутрішнього стану суб'єкта в системі особистісних цінностей. У цьому процесі велику роль відіграють процеси запам'ятовування, зокрема функція емоційної пам'яті.

Людина, як і художник, укладає свої враження в певний цілісний синтезований образ, який включає найрізноманітніші зв'язки [6]. Л. Виготський звертає увагу на те, що мистецтво викликає своєрідну «центрально емоцію». Почуттєве ставлення людини до навколишнього світу, з її переживаннями, значно тісніше пов'язане з образом (який завжди наповнений особистісним смислом), ніж з поняттям. Не можна створити і втримувати образ у своїй пам'яті, а тим більше ним оперувати, якщо до нього ти байдужий. Якщо образ не наповнений особистісним смислом і значущістю, він зникає, розмивається, перестає існувати. Образ – це завжди особистісне перетворення, де фіксується не просто суспільний, а суб'єктивно перетворений (індивідуальний, особистісний) досвід кожної людини [2].

Художні образи, які формуються засобами літератури, музики, живопису, завжди поліфункціональні. Джерело їх виникнення може бути одне і те саме, наприклад, читання певного художнього тексту, прослуховування музики, сприйняття картини. Але у створенні суб'єктивного образу на цій основі завжди є присутні чуттєві ознаки різної модальності, пов'язані з особистим досвідом людини, з тією «базою даних», яка зберігається її пам'яттю. Чим багатша і різноманітніша палітра цих різномодальних чуттєвих ознак – зорових, слухових, тактильних, тим яскравішим, виразнішим буде створений образ, який несе в собі не просто відображення фізичних характеристик такого об'єкта, але й естетичне ставлення людини до дійсності.

Зв'язок з реальним світом людина здійснює через сприймання, яке є «...чуттєвим відображенням предметів і явищ об'єктивної дійсності в сукупності притаманних їм властивостей та особливостей за їх безпосередньої дії на органи чуття» [2]. Музичне сприймання, як справедливо вважає О. Я. Ростовський, у зв'язку зі специфікою об'єкта сприймання – музики поняття значно ширше, ніж безпосереднє почуттєве відображення дійсності, бо відбувається одночасно у формі відчуттів, сприймань, уявлень,



зафіксованих пам'яттю. Це складний багаторівневий процес, зумовлений не лише музичним твором, а й духовним світом, досвідом людини, яка сприймає цей твір, рівнем розвитку, психологічними особливостями тощо. Сприймання, відчуття, запам'ятовування і мислення споконвічно не існують незалежно одне від одного [5, 11]

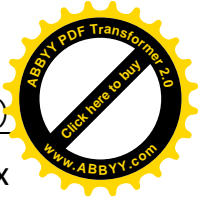
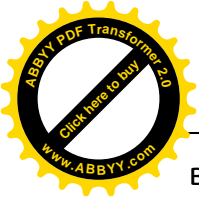
Звернемо увагу на роль особливого типу пам'яті, який можна назвати художньо-образним. Це здатність зберігати в пам'яті певні цілісні художні образи, які мають особливо ціннісне значення для конкретної людини (дитини) і відіграють певну базисну роль для її поглядів, смаків, світоглядних позицій.

Художньо-образна пам'ять – це своєрідна пов'язуюча ланка, яка об'єднує всі види мистецтва. Адже мова йде про здатність оперувати накопиченими художніми образами в різних асоціативних зв'язках (візуальних, звукових та ін.), причому саме сукупність, органічна єдність цих асоціативних образів здійснює найважливішу виховну функцію – зв'язок з естетичними та етичними цінностями життя.

Музично-виконавська діяльність тісно пов'язана з розвитком загальних (генералізованих) та спеціальних (у нашому випадку – музичних) здібностей людини. На сьогодні проблема розвитку музичних здібностей вивчена в різних аспектах. У філософсько-естетичному плані вона розглядається крізь призму загальних закономірностей перетворювальної діяльності людини (О. Андрєєв, А. Арсен'єв, А. Буров, К. Горанов, М. Каган, А. Лосєв, Г. Шингаров та ін.). Психологи вивчають здібності до музичної діяльності (Б. Анан'єв, Л. Виготський, Е. Голубєва, О. Гусєва, О. Костюк, Н. Лейтєс, О. Мелік-Пашаєв, В. М'ясіщєв, С. Науменко, К. Тарасова, Б. Теплов та ін.). На перетині названих підходів знаходяться педагогічні дослідження музичних здібностей, адже музична освіта безпосередньо пов'язана з пошуком шляхів та методів формування й розвитку цих особистісних якостей. (П. Вейс, В. Верховинець, Н. Ветлугіна, Л. Горюнова, Е. Жак-Далькрос, Д. Кабалецький, З. Кодай, М. Леонтович, Ф. Лисек, М. Монтессорі, К. Орф, К. Стеценко, Ш. Судзукі, Б. Трічков та ін.).

Ці дослідження в основному стосуються проблеми музичності та її складових компонентів, причому більшість учених подає класифікацію музичності, виходячи з основних засобів музичної виразності (мелодії, гармонії, ритму). Рідко хто з дослідників виділяє пам'ять як складовий компонент музичних здібностей.

Б. Теплов відхиляє доцільність розгляду пам'яті як специфічно музичної здібності : «Чи можна музичну пам'ять, поряд з музичним слухом і почуттям ритму, вважати однією з основних музичних здібностей? Імовірно, ні, тому що *безпосереднє* запам'ятовування, впізнавання і відтворення звуковисотного і ритмічного руху утворюють прямі прояви музичного слуху і почуття ритму. Правда, теоретична і практична проблеми музичної пам'яті цим не



вичерпуються, а включають дуже широке коло питань, що стосуються всяких опосередкованих прийомів запам'ятовування, відтворення і впізнавання музики. Але немає підстав говорити у зв'язку з цим про які-небудь специфічні *музичні здібності у сфері пам'яті* [9, 210].

Б. Теплов, як відомо, виділяє такі музичні здібності :

1. *Ладове відчуття*, тобто здатність емоційно розрізняти ладові функціїзвуків мелодії чи почувати емоційну виразність звуковисотного руху.Цю здатність можна назвати інакше – емоційним, чи перцептивним компонентом музичного слуху.Ладове відчуття нерозривно поєднується з відчуттям висоти звука (відділеної від тембру).

2. *Здатність до слухових уявлень*, тобто здатність довільно користуватися слуховими уявленнями, що відображають звуковисотний рух. Її можна інакше називати слуховим чи репродуктивним компонентом музичного слуху.Вона безпосередньо виявляється у відтворенні по слуху мелодій, насамперед у співі. Разом із ладовим відчуттям вона лежить в основі гармонійного слуху. На більш високих ступенях розвитку вона утворює те, що звичайно називають *внутрішнім слухом*. Ця здатність творить основне ядро музичної пам'яті і музичної уяви.

3. *Музично-ритмічне відчуття*, тобто здатність активно (моторно) переживати музику, відчувати емоційну виразність музичного ритму і точно відтворювати його. Це почуття лежить в основі всіх тих проявів музикальності, пов'язаної зі сприйняттям і відтворенням плинності змін музичного руху.

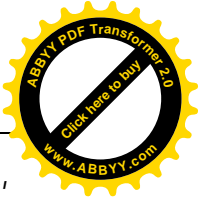
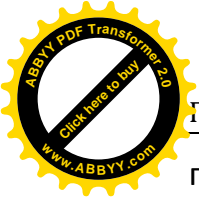
За Б. Тепловим саме названі компоненти творять основне ядро музикальності.

Проте зауважимо, що ладове відчуття пов'язане із запам'ятовуванням. Відомо, що релятивна система сольмізації здійснює розвиток ладового відчуття через запам'ятовування дітьми тонального центру (тоніки) і постійного зіставлення з ним звуків мелодії. У такий спосіб одночасно розвивалися як мінімум дві здібності: ладовий слух і музична пам'ять (діти постійно тримають у пам'яті звучання тоніки), а також координація слуху і голосу через постійний внутрішній самоконтроль.

Називаючи здатність до слухових уявлень «*слуховим чи репродуктивним компонентом музичного слуху*», Б. Теплов, напевно, розумів, що «репродукція» – це відновлення, пригадування того, що збережено пам'яттю [9].

Музично-ритмічне відчуття – це здатність активно (моторно) переживати музику, відчувати емоційну виразність музичного ритму і точно відтворювати його. Але чи можна відтворювати те, що не запам'яталося ?

Н. Ветлугіна у структурі музичності виділяє загальні музично-естетичні та спеціальні здібності. До спеціальних автор відносить музичні здібності, що



полягають у пізнаванні, розрізненні, зіставленні, відтворенні звуковисотних, ритмічних, тембрових і динамічних співвідношень [1]. С. Науменко висловлює сумнів щодо правомірності поняття «спеціальні здібності». Вона вказує, що дедалі більше дослідників уводять до категорії музичності музично-пізнавальні здібності в цілому, музичне мислення, пам'ять тощо [4, 6]. Приблизно таку ж точку зору відстоює Ю. Цагареллі, обґрунтовуючи важливість музичної пам'яті [10].

Привертає увагу погляд на структуру музичності К. Тарасової, яка подає її як утворення з двох підструктур: 1) емоційність відгуку на музику; 2) пізнавальні музичні здібності, до яких автор відносить сенсорні, інтелектуальні (музичне мислення в єдності його репродуктивного та продуктивного компонентів, музична уява) і музичну пам'ять

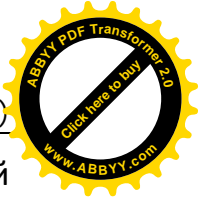
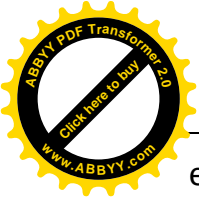
Л. Маккіннон вважає, що музичної пам'яті як якогось особливого виду пам'яті не існує. Те, що звичайно розуміється під музичною пам'яттю, у дійсності є співробітництвом різних видів пам'яті, якими володіє кожна нормальна людина. Це пам'ять слуху, ока, дотику і руху; досвідчений музикант звичайно користується всіма типами пам'яті [3].

Дуже цікавими є погляди на пам'ять, який висловлює С. Савшинський [8]. Музика існує у звучаннях. Твір, народжуючись у творчій уяві композитора, оформляється і фіксується в нотному записі, де завмирає, як рослина в насініні. «Вже» або «ще» не є живим, воно тільки готове жити. Для того, щоб стати сущим, воно повинно пройти через творчу уяву виконавця. Виконавець повинен прочитати нотний запис, почути, зрозуміти, пережити його, запам'ятати і втілити у звучаннях інструмента. Прочитання тексту музичного твору – це творчий процес. *Прочитати* – це означає почути і зрозуміти. *Почути* музичний твір – означає відчути, зрозуміти функціональне і виразне значення кожного елементу музики, логіку розвитку, роль кожної «події» у ній і звідси зрозуміти зміст твору в цілому [8].

*Зрозуміти* – означає пов'язати з усім своїм досвідом, з усіма своїми знаннями, зробити своїм.

Пам'ять – це властивість нервової системи зберегти реакції на одержані організмом сприйняття. Але вона не магнітофонний запис, не фотографічна пластинка, яка відтворює стереотипні відбитки. Пам'ять не тільки зберігає, але і перетворює сприйняте. Уже під час слухання музики відбувається накладення сприйнятого на фон усього життєвого і музичного досвіду, а також і злиття з ним. Слухаючи музику, ми віддаємося не тільки безпосередньому переживанню. У процесі сприймання твору ми пізнаємо повторно те, що є знайомим, узнаємо і те, що нам знайомо з інших творів, установлюємо тотожність, подібність і відмінності у сприйнятій музиці і спогадах, які виникли. Ми підсвідомо і свідомо аналізуємо викликані твором





емоції, оцінюємо конструктивні та естетичні властивості, форму, тональний план, фактуру тощо. Ми доповнюємо сприйняття музики супутніми асоціаціями, безпосередньо пов'язаними із прослуханим твором, а також асоціаціями випадковими і до певної міри віддаленими [8].

Огляд літератури засвідчує про неоднозначне розуміння ролі пам'яті в діяльності людини, пов'язаної з музичним мистецтвом. Б. Теплов та його послідовники розглядають пам'ять як психічну функцію, яка не має своїх специфічних істотних проявів у характеристиці такої якості, як музичність. Інші вчені, вважаючи музичність інтелектуально-пізнавальною здібністю, звертають увагу на те, що художні образи певного мистецтва (зокрема музичного) обумовлюють специфічність функціонування пам'яті та мислення.

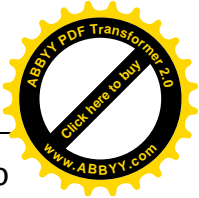
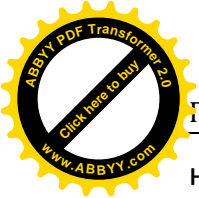
Учені розрізняють двоякий прояв пам'яті: як здібності збереження і пізнавання та як здібності відтворення. Ці здібності іноді розрізняють як пасивну й активну пам'ять. Про них можна говорити і як про різні рівні запам'ятовування.

Пам'ять не зводиться до випадкових асоціацій. Людина не тільки запам'ятовує, але й осмислює те, що запам'ятовує. Думка відображається не обов'язково в її дослівному виразі: запам'ятовування емоційне домінує над запам'ятовуванням мовних асоціацій слів. Явище або образ також фіксуються пам'яттю лише вибірково, залежно від установки сприйняття. Це має значення і для музичної пам'яті. Але специфіка пам'яті виконавця полягає в тому, що вона повинна закріпити значення в його текстуально точному вираженні.

Сприйняття звукової картини твору не буває незмінним. Кожен раз, особливо якщо повторення відбувається через деякий проміжок часу, та сама музика сприймається дещо по-іншому. Інакше осмислюються логічні зв'язки, музика починає звучати в іншому емоційному тоні, до безпосереднього музично-слухового уявлення приєднуються всякі музично-теоретичні міркування, різні асоціації, образні порівняння; глибше та зовсім інакше усвідомлюються і словесно визначаються зв'язки головного і другорядного плану, характеристика деталей та ін.

Усе це зв'язує й одночасно ускладнює зміст матеріалу, який потрібно запам'ятати. Усвідомлюючи та систематизуючи його, ми ніби розгалужуємо «коріння» і тим самим робимо запам'ятовування більш надійним і деталізованим.

Цікаву паралель можна провести з психолого-педагогічним дослідженням здатності дітей до навчання. Загальноприйнятою є думка про те, що головна причина поганої успішності «невстигаючих» дітей пов'язана з їх поганою здатністю запам'ятовувати. Проведені дослідження встановили, що серед усіх психічних процесів, які відповідають за здатність дитини до навчання, найважливішим є мислення. Саме недоліки в розвитку мислення, а



не пам'яті та уваги, як звичайно вважають педагоги, є найпоширенішою психологічною причиною труднощів у навчанні. Аналогічно і в діяльності піаніста: художньо-образне мислення є тим цементуючим, об'єднуючим засобом, який робить нашу пам'ять надійною.

**Висновки.** Отже, пам'ять піаніста комплексна: вона і слухова, і зорова, і м'язово-ігрова. У музично-слуховій пам'яті можна розрізнити здатність запам'ятовувати мелодію, гармонію, тембр і ритм. Доцільно говорити і про інтонаційну пам'ять, тобто пам'ять на музичні інтонації. Музично-ритмічна пам'ять також є складним явищем. У ньому злиті слухові та м'язові враження. Але тільки відповідний рівень мислення через усвідомлене поєднання цих компонентів сприяє гостроті сприйняття і силі відображення, тим самим забезпечуючи надійність виконання музичних творів напам'ять.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Ветлугіна Н.О. Музичний розвиток дитини/ Н. О. Ветлугіна – К.: Муз. Україна, 1978. – 245с.
2. Выготский Л. С. Психология искусства /Л. С. Выготский. – М.: Педагогика, 1987. – 334 с.
3. Маккиннон Л. Игра наизусть / Л. Маккиннон. – Л.: Музыка, 1967. –144с.
4. Науменко С.І. Психологія музичності та її формування у молодших школярів: навч. посіб./ С. І. Науменко. – К. : КДПІ, 1993. – 160 с.
5. Ростовський О. Я. Керівництво процесом сприймання музики школярами: метод. рекомен. / О. Я. Ростовський. – К. : Рад. шк., 1990, – 64 с.
6. Рубинштейн. С. Л. Проблемы загалной психологии/ С. Л. Рубинштейн. – М., 1973.
7. Рудницька О. П. Сприйняття музики і педагогічної культури вчителя / О. П. Рудницька. – К. : КДПІ, 1992. – 95 с.
8. Савшинский С. Пианист и его работа / С. И. Савшинский. – Л. : Советский композитор, 1961. – 320 с.
9. Теплов Б. М Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – М.—Л., 1947.
10. Цагареллі Ю.О. Структурно-функціональна модель виконавської надійності музикантів / [Електронний ресурс]. – Ю. О. Цагареллі. – Режим доступу: <http://www.ukrreferat.com/index.php?referat=48503&pg=4>

### РЕЗЮМЕ

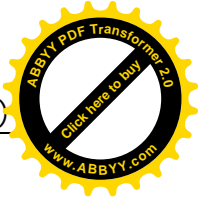
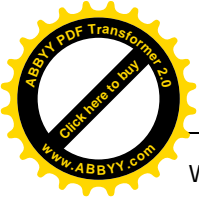
**Инь Юань.** Специфика художественно-образной памяти пианиста и ее связь с мышлением.

*В статье совершён анализ понятия «художественно-образная память», конкретизированы составные компоненты, выявлена её связь с мышлением, которое служит системоорганизующим фактором процесса запоминания и обеспечивает надёжность исполнения музыкальных произведений наизусть.*

**Ключевые слова:** художественный образ, художественно-образная память, мышление, игра наизусть, запоминание.

### SUMMARY

In Yuan. Specific features of a pianist's image-bearing memory and its connection



with thinking.

*In given article is presented analysis of the notion «artistic-figurative memory», are rendered concrete component components, as well as is revealed his(its) relationship with thinking, which serves системоорганізуючим factor of the process memory and provides reliability of the performance of the music product by heart.*

*Key words: artistic image, artistic-figurative memory, thinking, play by hear.*

УДК 781.65:785.1(81)

S. Marcos Cavalcante  
Northern New Mexico College, USA

## IMPROVISATION IN BRAZILIAN CHORO

*The author characterizes Brazilian urban style choro, reveals the specific features of its form and improvisation-based techniques of performance by soloists as well as by choro ensembles.*

*Key words: urban style choro, improvisation, rondo, choro ensemble, composition, instrumentation.*

Problem statement. A Brazilian urban folklore genre, the choro was initially a way of performing the music that was brought to Brazil from Europe, since the 1500's. Dances such as waltzes, polkas, mazurkas and schottisches were played in a different manner, with Brazilian characteristics and with the typical instrumentation of cavaquinho, guitar and flute.

The word *choro* had been used since the second half of the 19th century. Tinhorao comments that in the beginning of the 1920's the word choro did not define a music genre yet, but rather suggested the music played for the dances of simple people, with the instruments based on the harmony played by the cavaquinho and the guitar.

Perderneiras published in 1922 a vocabulary of urban expressions in which the word choro was defined as follows: «Dance, sonata. Concert of flute, cavaquinho and guitar. Dive into choro, to dance»[1].

Basic material. Choro was originally played by amateur musicians whose style of playing «developed distinct melodic, harmonic and rhythmic characteristics, which were later incorporated into the compositional process, resulting in the transformation of the style of playing into a distinct genre». Throughout time, choro developed its own characteristics, including its typical instrumentation.

A typical choro group consists of cavaquinho, six string guitar, seven string guitar (a classical guitar with an extra lower string most commonly tuned to the low C, and sometimes the low B), and the percussiom instrument, which in general is the pandeiro (a drum similar to the tambourine, with skin and shingles) and a small surdo drum, a kind of portable bass drum. In addition to that, there are varied kinds of instruments that may function as soloists, among them the mandolin, the flute, the clarinet and the trombone. Sometimes other instruments