

5. Давыдов, Н.А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста / Н.А. Давыдов. – Киев, 1993. – 308 с.
6. Ковган, Г.К. Проблема двигательной свободы музыканта-исполнителя / Г.К. Ковган// Школа – училище – вуз: проблемы и перспективы: межвуз. сб. – Владивосток : Изд-во ДВГУ, 1988. – С. 195–213.
7. Коган, Г. У врат мастерства / Г.Коган. – М. : Классика XXI, 2004. – 135 с.
8. Липс, Ф. Р. Искусство игры на баяне / Ф.Р. Липс. – М. : Музыка, 1958. – 158 с.
9. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г. Нейгауз. – М., 1982. – 241 с.
10. Шульпяков, О.Ф. О психофизическом единстве исполнительского искусства / О.Ф. Шульпяков// Вопросы теории и эстетики музыки. – 1973. – Вып. 12. – С. 26–45.
11. Шульпяков, О. Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя: проблемы методологии / О.Ф.Шульпяков. – Л. : Музыка, 1973. – 104 с.

Бадеева П.В., студентка 219б группы

Научный руководитель – Силаева А.А.

К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЯХ ДИРИЖЕРА-РУКОВОДИТЕЛЯ НАРОДНОГО ХОРА

Понятие «музыкальные способности» разрабатывалось в специальной области исследований психологии – «теории творчества»,

или «психологии творчества», или «психологии музыкального творчества» возникшей на рубеже XIX – XX столетий.

Под способностями чаще всего подразумевают индивидуальные психологические особенности человека, которые проявляются в деятельности и являются условием успешности ее выполнения, то есть характеристики личности, выражающие меру освоения некоторой совокупности деятельностей [1, с. 45]. Григорьева М. утверждает, что от способностей зависит скорость, глубина, легкость и прочность процесса овладения знаниями, умениями и навыками, но сами способности не сводятся к знаниям и умениям [1, с. 46]. Способности – это прижизненные образования, и их развитие возможно в процессе индивидуальной жизни под влиянием среды и воспитания [2, с. 281].

Музыкальные способности относятся к группе специальных способностей. Специальные музыкальные способности определяют успехи человека в восприятии, обучаемости музыке и ее исполнении, ее сочинении и других видах музыкально-творческой деятельности [6, с. 63]. Свою классификацию музыкальных способностей предлагали Н. Римский-Корсаков, В. Крутецкий, В. Остроменский, Б. Теплов и другие.

Н. Римский-Корсаков в своей статье «О музыкальном образовании» делил музыкальные способности на 2 группы: технические (игра на данном инструменте или пение) и слуховые (музыкальный слух). В слуховых способностях, в свою очередь, выделялись элементарные и высшие; к элементарным относятся гармонический и ритмический слух [7, с. 17].

В. Остроменский предлагает разделить музыкально-эстетические способности на эмоционально и рационально-познавательские, т.е., фактически, выделяет эмоциональную сторону музыкальности [8, с. 28].

Б. Теплов исследовал музыкальные способности и к общим музыкальным способностям отнес музыкальную память и психомоторные способности. Б. Теплов также дифференцировал основные музыкальные способности: ладовое чувство – способность переживать отношения между звуками как выразительные и содержательные; музыкально-слуховые представления – способность прослушивать «в уме» ранее воспринятую музыку, составляющую основу для музыкального воображения, формирования музыкального образа и развития музыкального мышления; музыкально-ритмическое чувство – способность воспринимать, переживать, точно воспроизводить и создавать новые ритмические сочетания [3, с. 72].

В. Крутецкий подчеркивает, что «...музыкальные способности составляют единство таких способностей, как ладовое чувство, проявляющееся в эмоциональном восприятии и легком узнавании мелодий, способность к слуховому представлению, проявляющаяся в точном воспроизведении мелодии по слуху (иначе говоря, музыкальная память), музыкально-ритмическое чувство – способность чувствовать ритм и воспроизводить его». Важное значение он также придавал наличию абсолютного слуха – способности определять высоту звука без сравнения его с эталоном. Все эти частные способности, по мнению В. Крутецкого, группируются вокруг стержневой способности – музыкальности, под которой понимают способность человека воспринимать музыку как выражение некоторого содержания [4, с. 176].

Специфика деятельности руководителя хора обязывает его не только точно представлять себе то, как он хочет услышать произведение, но и успевать руководить коллективом, состоящим из людей с различными музыкальными способностями. Успешное руководство коллективом в процессе воплощения художественного замысла возможно при развитом

музыкальном слухе (следствие развитого ладового чувства и ритмического чувства).

В связи с направленностью слухового внимания музыканта различаются высотный, темпоритмический, ладовый, мелодический, многоголосный (гармонический и полифонический), тембровый, динамический, фактурный, а также архитектурный слух (чувство ансамбля, фразы, музыкальной формы) [11, с. 9].

Необходимость, которая стоит перед дирижером хора, – «...научиться слышать... музыку в одновременном охватывании всех ее компонентов» [9, с. 14], – приводит к формированию специфического «дирижерского» слуха.

«Дирижерский» слух еще называют универсальным слухом, поскольку дирижер должен вычленять и контролировать все средства музыкальной выразительности (высота и интонация звука, мелодия, лад, темпоритм, тембр, гармония и мн. др.) одновременно.

Как отмечает Л. Холупова, «...музыкальный слух характеризуется выполнением корректорской функции, направленной на улавливание ошибок исполнения, а также наличием высшей – воссоздающей – функции слуха, которая призвана выражать художественную волю» [10, с. 110]. Художественная воля реализуется посредством внутреннего интонирования дирижером выразительных элементов музыки – их проверки слухом и прочувствования, а затем мгновенного переноса эмоционального и слухового ощущения в пластические средства управления хором.

Поэтому отличие «дирижерского» слуха от слуха исполнителя состоит не только в его особой «цепкости», но также в необходимости координации с эмоциональной и двигательной сферой, в результате чего возникает единый «эмоционально-слуходвигательный комплекс».

Таким образом, деятельность руководителя народного хора предполагает наличие основных и специальных музыкальных способностей. К числу последних относится «дирижерский», или универсальный, слух, а также его скоординированность с эмоциональной и двигательной сферой.

-
1. Григорьева, М.В. Психология труда Конспект лекций. 2006. – 192 с.
 2. Столяренко, Л.Д. Общая психология 1997. – 642 с.
 3. Теплов, Б. М. Способности и одарённость // «Учёные записки Гос. НИИ психологии», 1941, т. 2.
 4. Крутецкий, В.А. Психология. // 2-е издание переработанное. – М. : Просвещение. 1956. – С. 213.
 5. Живов, В.Л. «Хоровое исполнительство».
 6. Карась, С.С. Техника игры на фортепиано. – М. : «Современная музыка», 2011.
 7. Алексеев, А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. М. :1971.- 278 с.
 8. Остроменский, В.Д. Формирование музыкального познания. – Кишинев: Штиинца, 1988. – 160 с.
 9. Асафьев, Б.В. «О хоровом искусстве». – 1980 г.
 10. Холупова, Л.И. Методика преподавания спецдисциплин. – Минск, 2011.
 11. Карасева, М. В. Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха. – 1999 г.