

Дзвіна ГУСАР

**ВИДИНІВСЬКИЙ
ФЕНОМЕН
ВАСИЛЯ КУФЛЮКА**



*До 100-річчя
від дня народження
видатного педагога-музиканта*

Дзвіна ГУСАР

**ВИДИНІВСЬКИЙ
ФЕНОМЕН
ВАСИЛЯ КУФЛЮКА**

**Івано-Франківськ
Місто НВ
2012**

БКБ 85.31(4УКР)

Г 96

Рецензенти :

Гаврилець Г. О. — доктор філософії мистецтва, професор, заслужений діяч мистецтв України, лауреат Національної премії ім. Т. Г. Шевченка.

Козаренко О. В. — доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України.

Опарик Л. М. — кандидат мистецтвознавства, доцент.

Гусар Дзвіна

Г96 Видинівський феномен Василя Куфлюка. — Івано-Франківськ : Місто НВ, 2012. — 148 с.

ISBN 978-966-428-271-7

Книга присвячена висвітленню життя та педагогічної спадщини видатного українського педагога-музиканта Василя Олексійовича Куфлюка (1912–1999).

Етапами становлення непересічної особистості Василя Куфлюка були навчання в Коломийській гімназії, варшавські студії, співпраця із всесвітньовідомим педагогом-гуманістом Янушем Корчаком, що сприяло народженню та втіленню новаторських ідей на ниві музичної педагогіки.

Система розвитку музичного слуху В. Куфлюка, практична реалізація якої полягала у формуванні абсолютного слуху як основи професійного зростання майбутнього музиканта-фахівця, — це шлях у прекрасний світ музичного мистецтва для цілої плеяди його вихованців.

Основні засади Куфлюкової системи розвитку музичного слуху подаються читачеві крізь призму теорії абсолютного слуху.

Книга адресована професійним музикантам, а також широкому колові читачів, які цікавляться історією та персоналіями національної музичної культури.

БКБ 85.31

ISBN 978-966-428-271-7

© Гусар Д. О., 2012

1912-1999



Вінцук

*Людині, сповненій щирого стремління бути вчителем,
ГОСПОДЬ подарував інтуїтивну ідею, що була втілена
як унікальна система розвитку музичного слуху.*

Ця книжка – подяка БОГОВІ

за його дарунок

та уклін натхненній праці

ВЧИТЕЛЯ.

Гата, гата Хајдрусци
Паке ни, нади,
По без тебе а пронајдени
Зу. а на дупа вѣв!

Моби, Топе, програтико
Ѣ склегану гату,
Шо гле мене доб Траменстоу.
Поранув гату.

Ми гав порице описати
Диревојурови,
Ѣк „природоушкј ко саму,
Загору а боал.

Гатер Моби превелука
Виг мене погата,
Шо не скимув шилковито,
Гладиве, ну гатака.
Коланда, 19. Септембар, 1929. г.

ВСТУП

«Чудовий край, чарівний край Черемоша й Прута» — це якраз та місцина, де народився і все свідоме життя працював, творив, держав для своїх земляків видатний син покутської землі Учитель Василь Олексійович Куфлюк.



Саме в мальовничому межиріччі двох великих карпатських рік лежить Видинів — дуже давнє, хоч і невеличке сьогодні прикарпатське село; проте в музичних колах Івано-Франківська, Львова, Києва, зрештою, і в багатьох куточках світу воно добре відоме, бо вийшло з нього стільки талановитих музикантів, як не з кожного міста.

Пояснення цьому — багаторічна праця Василя Олексійовича Куфлюка, педагога, який всі сили і весь свій талант присвятив справі виховання, навчання та розкриття творчого потенціалу дитини.

В. О. Куфлюк-педагог — явище багатогранне, гідне подиву і захоплення. В одній особі — це і чудовий організатор, і чуйний вихователь, і вчитель-новатор. Засвоєний ще у стінах класичної гімназії та закріпленій варшавськими студіями системний підхід до здобуття знань Василь Олексійович у своїй педагогічній діяльності поєднав з гуманістичним корчаківським (Януш Корчак — польський лікар і педагог) принципом самовідданого служіння дитині, де поряд стоять строгість і поблажливість, вимогливість і готовність допомогти, де стремління віддавати, дарувати, жертвувати постійно присутні як особистий вибір, як поклик душі. Водночас така позиція, такий вищий штиб служіння рідному народові перегукується із засадами українських інтелігентів першої половини ХХ століття, що наполегливо відстоювали українську освіту, з любов'ю плекали молоде українське покоління.

У своїй педагогічній діяльності Василь Олексійович Куфлюк зумів органічно поєднати кращі здобутки європейської університетської та консерваторської освіти із традиційно народним підходом до виховання та навчання дитини. Його унікальні педагогічні прийоми, що дозволяли комплексно і дуже успішно розвивати здібності дитини в різних галузях знань, а особливо в галузі музики, виявилися надзвичайно ефективними та життєздатними.

З класу Василя Олексійовича виходили учні з дуже добрими знаннями сольфеджіо та теорії музики, підкріпленими активним абсолютним слухом. Саме те, що майже в кожного учня, який пройшов курс навчання у В. Куфлюка, формувався абсолютний слух, стало визначальною рисою видинівських вихованців. Діти з легкістю вступали до музичних навчальних закладів, де на ґрунтовному базисі абсолютного слуху, чудової музичної пам'яті і теоретичних знань повнокровно розцвітали їх творчі задатки.

Нині в галузі музичного мистецтва працюють більше сотні колишніх Куфлюкових випускників. Серед них — вчителі музичних шкіл та музичних училищ, викладачі університетів та консерваторій, диригенти та музиканти-виконавці, які виступають в Україні та за кордоном, в тому числі, лауреат найвищої

в Україні Національної премії імені Тараса Шевченка, заслужений діяч мистецтв України, композитор Ганна Гаврилець.

Усі вони — «Куфлюкові діти». Їх впізнавали при вступі до музичних шкіл та консерваторій завдяки прекрасній музично-слуховій підготовці. Василь Олексійович давав майбутнім музикантам дорогоцінну путівку в життя — міцну основу, на якій вони могли щонайкраще розвивати свої творчі таланти.

Відтак напрошується думка про особливий, гідний подиву «видинівський феномен». Адже десятки учнів з абсолютним слухом із невеличкої восьмирічної сільської школи — чи не феномен? І чи не заслуговує цей видинівський феномен на всебічне і ґрунтовне вивчення?

Насамперед, сам Василь Олексійович Куфлюк — людина непересічної долі. Долі, що з одного боку, відобразила загальну тенденцію розвитку і становлення західноукраїнської інтелігенції 20–30 рр. ХХ сторіччя: селянський син жертвує гірко зароблену копійчину задля осягнення знань, здобуває освіту у Європі, а тоді на місцевому ґрунті застосовує набуті знання, розвиває і доводить плоди своїх творчих шукань до найдосконалішого рівня. З іншого боку, Василь Куфлюк особливий своєю відданістю дітям, дитячій освіті, своїм нешуканням слави і визнання, скромністю, яка при таких значних масштабах успіху не дала себе восхвалити і поставити на якийсь п'єдестал, що, однак, кінець-кінцем обернулося його самотністю і майже забуттям в останні роки, а також — відсутністю серйозних послідовників, чи хоча б дослідників його музично-педагогічної спадщини.

По-друге, оскільки В. Куфлюк протягом десятків років успішно розвивав у своїх учнів абсолютний музичний слух, це спонукає до висвітлення принципів роботи В. Куфлюка та його методичних засад, а отже, до опублікування музичного матеріалу, який став основою його занять.

Виникає також потреба у ближчому знайомстві з колишніми учнями В. Куфлюка, з якими він працював в дитинстві над виробленням абсолютного слуху. Результати анкетного опитування підтверджують ефективність методики і дають підстави

стверджувати про стійкість результатів навчання, адже набуті в ранньому дитинстві навички збереглися через десятки років. Серед різноманітних систем розвитку музичного слуху у світовій музично-педагогічній практиці, по суті, не було представлено аналогів, рівних за ефективністю і стійкістю. Крім того, творчі біографії учнів В. Куфлюка як носіїв абсолютного слуху — свідчення позитивного впливу цієї здібності на розвиток музиканта-фахівця.

І нарешті, щоб проаналізувати і теоретично обґрунтувати систему вироблення абсолютного слуху, створену і успішно застосовувану В. Куфлюком, спробуємо, по-перше, знайти місце його педагогічним здобуткам серед відомих систем музичної освіти і, можливо, відшукати джерела ідей, які привели Василя Куфлюка до створення такої методики. По-друге, постараємось заглибитися у проблематику абсолютного слуху через аналіз музично-педагогічних, музично-психологічних, психолінгвістичних, нейрофізіологічних досліджень з виявлення суті, природи та генезису абсолютного слуху, його значення для виконавської і педагогічної практики та зрозуміти секрет успіху системи В. Куфлюка.

Василь Олексійович Куфлюк — постать унікальна і з погляду на його інноваційні досягнення в галузі теорії та практики виховання абсолютного слуху, і з позиції внеску В. Куфлюка в музично-педагогічну спадщину української та світової музичної освіти як продовжувача просвітницької місії української інтелігенції та гуманістичних ідей Я. Корчака, як видатного українського педагога —

ВЧИТЕЛЯ з великої літери.



ЖИТТЄВИЙ ШЛЯХ ПЕДАГОГА-ПОДВИЖНИКА

Життя і діяльність Василя Олексійовича Куфлюка є відображенням загальної тенденції становлення галицької музичної інтелігенції свого часу — «беззаперечним постулатом музичного життя, котрий визначив «стратегічні цілі» музичного мистецтва в Галичині, було прагнення до професіоналізації, до ретельного опанування фахом композитора чи виконавця»¹.

В першій половині ХХ століття багато діячів культури Галичини, часто вихідців із небагатих, нерідко селянських родин, спромоглися здобути освіту у вузах Європи: С. Людкевич, В. Барвінський, Н. Нижанківський, З. Лисько, Р. Сімович, А. Рудницький, М. Колесса та інші. Вони, ввібравши в себе кращі здобутки європейської науки і освіти, згодом на рідних теренах, незважаючи на доволі несприятливі соціальні та політичні передумови, зробили вагомий внесок у розвиток національного мистецтва, музичної науки, педагогіки.

На діяльності Василя Олексійовича Куфлюка (1912–1999) так само відобразилися як позитивні, так і негативні

¹ Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. — Тернопіль, 2000. — С. 186.

тенденції часу, адже його життєвий шлях значною мірою визначили непрості геополітичні реалії ХХ ст в Галичині.

Народився Василь Олексійович Куфлюк 25 січня 1912 року у селі Видинові Станіславського повіту в сім'ї селян. Від батьків успадкував гарний дзвінкий голос і музичну чутливість, гострий розум і невтомну працьовитість, від бабуні наслухався пісень. Саме за співи діставав свої перші винагороди на сільських вечорницях чи грудку цукру від крамаря.

Першим музичним інструментом Василя була мандоліна, зроблена в часи війни з дощечки і телефонного дроту. Згодом батько, повернувшись з фронтів Першої світової, придбав синові справжній інструмент.

В початковій школі, що знаходилася у власній хаті вчителя Михайла Ільковича Берлада, першою вчителькою малого Василька стала Ганна Андріївнич. По закінченні чотирирічної Видинівської школи (1923) Василь вступив до Коломийської гімназії.



Василь Куфлюк в юності

Українська Коломийська гімназія була на той час одним із осередків формування української еліти в Галичині, де на високому рівні здійснювалося навчання та виховання української молоді. Класична за типом, гімназія давала глибокі різносторонні знання. Зокрема, в галузі мов (викладалися українська, польська, латина, грецька, німецька мови) рівень знань був таким, що польською та німецькою мовою писалися реферати з історії, філософії, літератури. Оцінювалися в них як зміст, так і орфографія

та граматики, стилістика та володіння літературною мовою. Крім того, на високому рівні викладалися алгебра (аж до тригонометрії, диференціальних та інтегральних рівнянь), геометрія, фізика, хімія, природознавство, психологія та пропедевтика філософії та ін.



Коломийська гімназія

Рівень викладання досягався завдяки викладацькому колективу, який складали високоосвічені люди, часто вихідці з українських священницьких і інтелігентських родин, що здобули освіту і сформувалися як просвічені європейці в стінах Львівського, Краківського, Варшавського, Віденського університетів.

Багато хто з них — передові люди свого часу: автори літературних творів (Ю. Насальський, В. Павлусевич, В. Масляк, М. Матіїв-Мельник, Д. Николишин), богословських трактатів (Т. Галушинський, о. І. Фіголь), наукових розвідок (І. Шпитковський, О. Макарушка, І. Раковський, Я. Гординський), активні члени Наукового товариства ім. Т. Шевченка (О. Роздольський, І. Раковський). З викладацького

колективу Коломийської гімназії в подальшому вийшли відомий художник І. Кейван, письменники і громадські діячі А. Крушельницький і Д. Николишин, професори університетів України І. Шпитковський, М. Зарицький, Т. Галущинський, Д. Николишин, та Західної Європи — І. Раковський. Дехто з них були близькими родичами або друзями І. Франка, В. Стефаника, Б. Лепкого, М. Павлика, Я. Пстрака, вели з ними листування, приймали у себе в Коломії.

Розширювали горизонти знань і гуртки, які відкривали учням секрети фотографії (О. Кузьма, Р. Шипайло), премудрості шахів (С. Котецький), мову есперанто (О. Кузьма, П. Франко).

Такі люди формували в гімназії атмосферу допитливості, наукового і творчого пошуку. Вже через кілька років різностороннього навчання такі, як і Василь Куфлюк, вчорашні сільські хлопчачки виступали з рефератами на засіданнях літературного чи наукового гуртка, дискутували, відстоюючи власну точку зору.

Цікавою сторінкою в історії гімназії був журнал «Плай», в якому пробували свої сили юні літератори. Зберігся рукописний збірник поетичних творів шістнадцятирічного Василя під назвою «Друга в'язка стонів». «Передне слівце» відкриває нам палітру його переживань: «Вже другий зошит починаю писати, бо перший скінчився. «І другу починаю ... мережати» (Т.Шевченко). Скінчився, бодай не згадувати, кілька в ньому суму, кілька туги, що не можна й зібрати. Тому власно дуже хочу, щоби цей рік 1928 закінчити яким-небудь жартом та веселістю».

На початку збірки знаходимо декілька жартівливих («Іван-пустун», «Івась у грушках»), чи навіть сатиричних творів («Пан на полюванні», «Похід панів-кабанів»), однак, дуже швидко читаємо – «Кінець жартам!»:

*Я знав, що так буде,
Мене не забуде
Проклятеє лихо!*

А далі – сповнений зимових чарів вірш «Увечері перед Різдвом»:

*Рушай, коню чорногривий,
У сніжну дорогу.
Ой зйідіть, зйідіть, зірниці,
Та моліться Богу.
Сплять хатки в вечірній тиші,
Та нараз збудились,
З-під білого в снігу даху
Очі засвітились.
Дзвонять дзвони веселії
Сунуть сани шибко.
Ідуть коні чорногриві,
Лиш куряву видко.*

(Видинів, 7 січня 1929)

Серед восьми десятків віршів, написаних українською, польською, мовою есперанто, то тут, то там трапляються ліричні рядки:

*В леваді у гаю
На тебе чекаю,
Біленька голубко.
Тебе виглядаю,
Душа завмирає,
Милесенька любко.*

або

Mia kolombino

(переклад з есперанто)

*Ох, голубко ти люба,
Що я маю робить,
Щоб душа бідна моя
Перестала тужить!*

Видно вже з'являлися перші симпатії, адже гімназисти разом з ученицями жіночої гімназії «Рідна школа» брали

полонізацію української молоді. В стінах гімназії нуртував дух українського державництва, підтримуваний як старшими гімназистами, так і вчителями-українцями. Багато хто з них пройшли у складі австрійської армії фронти Першої світової війни та російський полон, були у складі Легіону Українських Січових Стрільців (О. Копитовський, О. Кузьма, Р. Рубінгер, Б. Левицький), воювали в Українській Галицькій Армії (І. Гаврилюк, М. Матвіїв-Мельник, П. Франко), гостро пережили втрату ЗУНР, в часи Польської держави брали участь в діяльності таємних товариств ОУН (І. Кейван, А. Княжицький), а пізніше змушені були чи емігрувати (А. Княжинський, М. Матіїв-Мельник), чи потрапили в сибірські табори (П. Франко, О. Кузьма, Д. Николишин). Такі люди і «поміж рядками» на лекціях, і в особистому позакласному спілкуванні подавали приклад гідності українця-інтелігента.

Сповнений трагізмом стрілецьких мотивів і вірш Василя Куфлюка «Засівається земля»:

*Загриміли самопали,
Затрубили труби,
А стрільці рядом ступали,
Залишали трупи.
Ряд ступає, полишає
Нехованих трупів
Не одному серце тас,
Бо лишає другів.
Засівається земля
Вірними синами,
Та який плід доведеться
Вижати жнивими...*

Не раз закипала кров у жилах гарячих гімназистів, коли польськими властями заборонялася діяльність патріотичного товариства «Пласт» чи відмінялося святкування Шевчен-

ківського свята. Бували в гімназії і демонстративні марші протесту, і випадки проти самодурства польських викладачів, котрі відверто проявляли зневагу до учнів-українців. Це нерідко призводило до розслідувань, арештів, виключень з гімназії або, щонайменше, до позбавлення пілґв оплаті, які мали кращі учні.

Нелегко давалася оплата і Василеві Куфлюкові. Він був «селянський син, який жадібно тягнувся до знань. Оскільки несь його рід з діда-прадіда сїав хлїб, то й витрати на трудне своє навчання вимірював хлїбом. Місяць науки коштує три центнери пшениці або шість центнерів жита. Чекав з нетерпінням жнив — від них залежали місяці і роки навчання в гімназії в учительській семінарії, у педагогічному інституті...»³.

Юнак пізнав світло наук і мистецтва, та встояти перед тягарем життя самому було несила:

*Дяка, дяка, Найдорожчий
Боже мій, надіє,
Бо без Тебе я пропавший,
Зимна буря віє!
Тобі, Боже, розрадонько,
Я складаю дяку,
Що для мене був Батеньком,
Пожалів бідаку.*

(Коломия, 19 березня 1929)

У 1931 році В. Куфлюк успішно здає «матуру» (випускні іспити) в Коломийській гімназії і, бажаючи стати вчителем, рік вивчає у Заліщицькій вчительській семінарії педагогічні дисципліни (педагогіку, психологію, історію виховання), відвідує практичні уроки в початковій школі містечка Залі-

³ Майданська С. Вчитель // Україна. — 1986. — № 40. — С. 10.

щики. Тут він вже частково заробляє на життя приватними уроками. «За те, що школяра вчив математики — одержував сніданок, попівську доньку вчив музики — мав обід, носив старій шляхтичці воду — і добродійка давала йому вечерю»⁴.



м. Заліщики

«Коли дев'ятнадцятирічний сільський хлопець Василь Куфлюк... склав екстерном екзамени у Львівський учительський інститут, майбутнє не вимальовувалось перед ним райдужними фарбами»⁵. Здобувши 1932 року диплом народного вчителя у Львівському учительському інституті, він, як і багато українців-вчителів в Галичині того часу, не зміг одержати від польської влади вчительської посади.

У 1933 році із Варшавського благодійного товариства «Ротос dla sierot» до Коломиї надійшов лист із пропозицією для молодих людей з педагогічною освітою працю-

⁴ Майданська С. Вчитель // Україна. — 1986. — № 40. — С. 10.

⁵ Стрілець О. Мелодії щастя // Радянська освіта. — 1963. — 22 липня.

наги в дитячому будинку з дітьми-сиротами. Рекомендації-характеристики Василеві Куфлюкові як гідному кандидатові на посаду вчителя дали директор Коломийської гімназії Станіслав Котецький та директор Заліщицької семінарії В. Мисловський. Ледве зібравши кошти на дорогу, він їде до Варшави здобувати на конкурсній основі посаду в сиротинці.

В дитячому будинку «Наш дім» доля звела Василя Куфлюка із видатним польським лікарем і педагогом Янушем Корчаком. Ця зустріч не могла не вплинути на майбутнє Василя, адже, сам пристрасно бажаючи стати вчителем, він зустрів на своєму життєвому шляху вчителя з великої літери, шоднину, до останку віддану своїм вихованцям. Всього дев'ять років відділяли в той час Януша Корчака (Генрік Гольдшміт, нар. 1878) від страшної ночі 1942 року, коли у фашистському концтаборі Треблінц він, дізнавшись, яку долю готують його вихованцям, не погодився прятувати себе, а разом із дітьми пішов з піснями «на прогулянку» у газову камеру, не допустивши у їхні сердечка почуття самотності, покинутості, жаху в передсмертні хвилини.

Януш Корчак — організатор і багаторічний керівник дитячих будинків у Варшаві: «Будинку сиріт» — для дітей єврейської бідноти та «Нашого Дому» — для сиріт польських робітників та дітей політичних в'язнів.



Януш Корчак (1878–1942) — видатний польський педагог

Він — творець цілком нової на той час концепції виховання, що ґрунтувалася на повазі до особистості дитини, забезпеченні її прав. Сам пристрасно захоплений педагогі-

кою, Я. Корчак подавав молодим приклад невтомного пошуку у своїй професії, зразок самовідданої любові до дітей.

Як розповідав В. Куфлюк, у «Нашому домі», де керівником була колега і однодумець Януша Корчака Марина



Обкладинка книги Марії Фальської, керівника сиротинця «Наш дім»

Фальська, вчителів вибирали самі учні. Після місячного випробування Василя Олексійовича на посаді вчителя співу (травень 1933 року), «коли (Марина Фальська. — авт.) сказала їм (дітям. — авт.), що заняття наближаються до кінця — почали дружно просити, щоб їм залишили вчителя. Оцінка дітей, вважайте, найвища»⁶.

Точно невідомо, чи працював Василь Куфлюк відразу вихователем, а чи спочатку бурсистом. В дитячих будинках «Дім сиріт» та «Наш дім» було тільки декілька постійних вчителів-вихователів, «весь решта виховательський колектив складався із так званих бурсистів — учасників своєрідних викладацьких курсів»⁷. Бурсисти діставали повне утримання і житло, взамін були зобов'язані щодня 3–4 години працювати з дітьми.

⁶ Майданська С. Вчитель // Україна. — 1986. — № 40. — С. 10.

⁷ Левин А. О педагогическом наследии Януша Корчака // Корчак Я. Избранные педагогические произведения. — М., 1979. — С. 19.

У сиротинцях Я. Корчак створив «надзвичайно оригінальний інститут виховання педагогів, оволодіння якими професією йшло безпосередньо «на робочому місці»⁸. Крім того, Я. Корчак читав бурсистам лекції, проводив семінари. «Семінари Корчака мали для бурсистів велике значення, вони давали багаж для думок і почуттів на все життя, проте Корчак не давав ніяких рецептів. Вважав, що кожен сам мусить здобути свій досвід, виробити своє виховне кредо в праці і болю»⁹. Він заперечував будь-яку ортодоксальність педагогіці. Ключ до кожного конкретного рішення — любов до дитини, не любов як виховання чи догляд, а любов як розуміння, самовідданість, прийняття. «Якось Корчак обурено відповів одному бурсистові: «Ти даєш дитині їсти? Ні, то вона



Будинок для сиріт «Наш дім» в с. Беляни під Варшавою

⁸ Левин А. О педагогическом наследии Януша Корчака // Корчак Я. Избранные педагогические произведения. — М., 1979. — С. 10.

⁹ Merzan I. Aby nie uległo zapomnieniu. — Warszawa: Nasza Księgarnia, 1987. — S. 87

інший жіноцтво, хтось не пропускає кінних перегонів, а я люблю дітей. Не присвячував себе, роблю це не для них, а для себе. Мені то потрібне!»¹⁴. Будучи сам у постійному педагогічному пошуку, він і від молодих педагогів вимагав повсякчасного експерименту, новаторства. «Досліджувати, щоб пізнавати? Ні. Досліджувати, щоб знайти, докопатися до дна? Також ні. Досліджувати, щоб порушувати чимдалі нові й нові питання»¹⁵.

Таке середовище виховувало В. Куфлюка-педагога.

Працюючи з дітьми-сиротами, що рано пізнали жорстокість і несправедливість життя, він у екстремальних умовах проходив школу педагога. Наприклад, з його розповідей відомий випадок, коли ображений чи переляканий кимсь хлопчик вдерся на високу сосну й не міг вже самостійно спуститися вниз. І тільки ідея В. О. Куфлюка просити хлопця шкврати та принести дітям шишку для занять допомогла дитині побороти страх, переключитись на виконання завдання вихователя і успішно злізти вниз.

Кожен вчитель, згадував Василь Куфлюк, вів щоденник, в якому записував свої враження від спілкування з учнями і від проведених уроків. Цей щоденник переглядали Марія Фальська та Януш Корчак, робили свої зауваження, давали поради. Януш Корчак вітав новаторські підходи до навчання. В. Куфлюк, наприклад, згадував свій «буквопоїзд» — прилад для опанування читання (діти співають: «Їде буква «м», їде «а», їде «ма», їде «ма» і «ма» — «мама»), на уроках математики — печиво у вигляді цифр, замовлене на кухні, яке радо приймали дітлахи, або подаровані учням за старанність на уроках музики ним власноручно надруковані тексти пісень,

¹⁴ Merzan I. Aby nie uległo zapomnieniu. — Warszawa: Nasza księgarnia, 1987. — S. 16.

¹⁵ Майданська С. Вчитель // Україна. — 1986. — № 40. — С. 10.

що було на той час великою рідкістю. Напевно, з того часу зрозумів роль заохочення у роботі з дітьми, важливість емоцій гри та радості у спілкуванні з ними.

Василь Куфлюк працював також творчо як педагог-музикант, разом з композитором В. Майзнером організовував музичні вечори в «Нашому домі». Надрукував статтю «Ані від C-dur, ані від G-dur» у журналі «Spiew u szkole» № 3 та № 4-5 за 1938/1939 рік, присвячену проблемам музичного виховання.

У вільний від праці в дитячому будинку час бурсисти та вчителі могли здобувати освіту в вищих навчальних закладах. Януш Корчак слідкував за успіхами бурсистів, «той, хто повторював рік..., мусів покинути бурсу»¹⁶.

Працюючи у дитячому будинку, В. Куфлюк одночасно навчався у Варшавській консерваторії по класу скрипки та



Варшава, оперний театр

¹⁶Merzan I. Aby nie uległo zapomnieniu. — Warszawa: Nasza ksiegarnia, 1987. — S. 79.

у Варшавському університеті на природничо-математичному факультеті. По закінченні освіти в 1939 р. він отримує місце вчителя в школі імені Марії Осташевської (Варшава, вул. Князькина, буд. 10) і на літо виїжджає у відпустку до Видинова.



Залікова книжка В. Куфлюка із Варшавської консерваторії

17 вересня 1939 року круто змінило подальші життєві плани Василя Куфлюка. Він більше не зміг повернутися до Варшави, де залишилися педагоги і вихованці дитячого будинку, з якими зріднився за стільки років спільної праці, друзі-однокурсники з варшавської Alma Mater, залишилися, ймовірно, і надії на особисте щастя.

Восени того ж 1939 року нова влада доручила молодому 27-річному вчителю очолити Видинівську школу. Василь Куфлюк з притаманною йому відповідальністю взявся налагоджувати навчальний процес. Поступово організував також активну позашкільну роботу: створив музично-драматичний (керівник В. Куфлюк) та танцювальний (керівник Григорійчук Андрій Васильович) гуртки, ансамбль троїстих музик (Дмитро Гуцуляк — скрипка, Михайло Григорійчук — цимбали, Тарас Дудчак — бас), хор (керівник Берлад Лук'ян Козьмович), квартет мандоліністів (керівник В. Куфлюк). Часто на скрипці грав сам Василь Олексійович, його чудова



Інструментальний ансамбль у Видинові

гра чарувала і учнів на уроках, і слухачів під час концертних виступів. Колективи успішно виступали у навколишніх селах, ставили музичні п'єси, танцювали та співали у супроводі інструментальних ансамблів. На «гастролі» виїздили на-



Ансамбль з хором

приятими у селян возами. Пам'ятною подією став виступ у військовій частині, де учням вперше в житті довелося покататись на машині.

На зароблені кошти купували костюми та взуття для виступів, згодом були куплені перші великі інструменти: гармонія зі Львова та фортепіано від священника с. Устя. Ще одне фортепіано школа одержала за перемогу в олімпіаді з художньої самодіяльності.

На той час школа у Видинові була тільки трирічна початкова, для продовження навчання дітей доводилося переправляти через ріку Прут до села Вовчківці, що було доволі складно, а в осінньо-зимову пору навіть небезпечно для малих школярів. Василь Олексійович добився дозволу проводити після уроків додаткові заняття за четвертий клас, що давало змогу дітям односельчан в рідному селі здобувати ще один клас освіти.



В. Куфлюк з артистами-аматорами с. Видинова.

Цікавою розвагою довгими зимовими вечорами були саморобні «слайди» Василя Олексійовича. Він фарбами малював на склі текст і малюнок-ілюстрацію до казочки чи віршика, а потім ліхтарем проектував зображення на стіну. Там «чарівним чином», як здавалося дітям, з'являлися казкові сюжети. Право читати текст мали учні, в яких були найкращі оцінки з читання, це дуже стимулювало дітей і надихало до навчання.

У школі застала Василя Олексійовича Друга світова війна. Шостого червня 1944 року він був мобілізований до радянської армії. Воював під командування генерала Черняхівського (писар, зв'язківець), нагороджений медалями «За отвагу» та «За победу над Германией». А в жовтні 1944 року у Прибалтиці під містечком Даугавпілсом дістав важке поранення, довго лікувався в госпіталі.

Після закінчення війни з грудня 1945 року В. Куфлюк — завуч Видинівської семирічної школи. Екстерном закінчив



В. Куфлюк з директорами семирічних шкіл (1953 р.)

31 липня 1948 року фізико-математичний факультет Чернівецького університету. Працював завучем, директором, а потім вчителем Видинівської школи.

В. О. Куфлюк — педагог, який як і Я. Корчак, присвятив своє життя дітям, школі. Не створивши власної сім'ї, він усі сили віддавав справі виховання та навчання дітей своїх односельчан.

«Їх було багато — веселих і серйозних, допитливих і пустотливих, щирих і замкнутих, і все ж по-своєму дитячих сердець. І до кожного з них була тільки одна стежка. Василь Олексійович шукав ці стежки вперто, шукав їх кожної хвилини. Довгими зимовими вечорами світилося в сплячому селі самотнім вогником вікно його хати»¹⁷.

Василь Куфлюк згуртував навколо себе знедолених війною дітей, що залишилися без надійної опіки, був для них і вчителем, і, нерідко, вихователем-батьком. Як розповідають його колишні учні, Василь Олексійович мав дивовижний дар до налагодження довірливих і щирих стосунків з дітьми, вмів знайти потрібний «ключик» до серця найзапеклішого розбишаки, викликав у дітей інтерес до навчання нетрадиційними, наближеними до дитячого життя прикладами і порівняннями, підтримував серед учнів дух ініціативи та змагання.

У школі В. О. Куфлюкові вдалося проявити і свій талант організатора, і застосувати набутий в дитячому будинку досвід педагога-вихователя, і, опираючись на здобуті в консерваторії та університеті знання, розвинути свої ідеї вчителя-новатора.

Як згадують колишні учні Видинівської, тоді семирічної школи, в ті повоєнні роки школа стала не тільки установою

¹⁷ Сорохтей Х. Покутська рапсодія // Прикарпатська правда. — 1961. — 13 грудня.



Вчителі та учні Видинівської школи (1950-ті роки)

для здобування початкових знань, вона була осередком освіти і культури в селі, зразком порядку і організованості, прикладом хазяйновитого господарювання.

В. О. Куфлюк розгорнув цілу систему навчально-виховних і культурних заходів, які заохочували учня не тільки добре вчитися, а й бути активним і корисним членом шкільного колективу. У 50-х роках він «став одним із перших ініціаторів створення пришкільних ділянок»¹⁸. Школярі вирощували цибулю, годували кролів, шовкопрядів. Для кожного Василь Олексійович знаходив «приманку»-заохочення: то похвалою, то катанням на рідкісному в ті часи велосипеді чи лижах (за зароблені гроші купили 7 велосипедів і 70 пар

¹⁸Майданська С. Вчитель // Україна. — 1986. — № 40. — С. 10.

лиж), то можливістю пограти на новому інструменті, а то і поїздкою за власні кошти вчителя (батьки-колгоспники не могли дати потрібні гроші) на зліт юних натуралістів.

«Учні завзято працювали, бо мали мету»¹⁹ — за виручені гроші купували музичні інструменти. «Того дня виголоджені, виснажені війною діти навперебій тяглися рученятами не до хліба, а до клавішів, щоб почути чистий, мов перламутр, прозорий звук...»²⁰. Поступово у школі з'явилися ще інструменти: мандоліни, скрипки, цимбали, баяни. До кінця 60-х років у школі було вже 5 фортепіано.

В. Куфлюк керував у сільському клубі молодіжним ансамблем, навчав гри на інструментах дітей, організо-



В. Куфлюк з хором

нував ансамблі, оркестри. В 50-х роках у Видинові була організована музична студія, в якій більшість занять про-

¹⁹ Майданська С. Вчитель // Україна. — 1986. — № 40. — С. 10.

²⁰ Там само.



*Інструментальний ансамбль
музичної студії*

водив Василь Олексійович сам, навчав дітей теорії музики та сольфеджіо. До 1961 року початкову музичну освіту в студії здобули 35 учнів²¹.

У школі протягом багатьох років діяла шкільна преса.

Щотижня учнями випускалася газета, де поміщалися їхні перші літературні проби пера як у віршах, так і у прозі. Стіннівки присвячувались визначним датам, висвітлювали цікаві теми з різноманітних галузей знань, зачіпали актуальні питання шкільного життя. Це було ще одне поле для активної учнівської творчості.

І всюди своїм пильним але люблячим оком, мудрим і добрим словом встигав Василь Олексійович Куфлюк — Учитель, як з особливою повагою казали про нього в селі, а зверталися неодмінно — «Прошу директора», майже як у довоєнні часи.



Фортепіанний дует

²¹ Сорохтей Х. Покутська рапсодія // Прикарпатська правда. — 1961. — 13 грудня.

У 1963 році в розквіті сил, сповнений новими ідеями і задумами, Василь Олексійович змушений був залишити посаду директора школи, оскільки керівну посаду на той час могли обіймати лише члени комуністичної партії. Однак він, як і раніше, все своє серце віддавав дітям, викладаючи у школі музику і математику.

З обох цих предметів його учні виявляли неабиякі знання. Як згадують вони самі, для уроків математики Василь Олексійович сам придумував цікаві задачі, майстрував наочні прилади, умів просто, «на сірниках», розкрити суть абстрактних понять з алгебри та геометрії, ясно і зрозуміло викласти логіку предмету. Його пояснення захоплювали дітей своєю образністю, багатством порівнянь, доступністю і яскравістю близьких до дитячого життя прикладів.

За роки вчителювання Василя Олексійовича Видинівська школа стала знаменитою і музикантами. Він не тільки прищеплював своїм учням любов до музики, але й давав вагомий поштовх для успішного професійного зростання — розвивав у них абсолютний слух, доволі рідкісну в середовищі музикантів здатність до упізнавання та відтворення абсолютної висоти звуків, яка дає значні переваги в музично-виконавській та композиторській діяльності.

У селі була в ті роки «мода на музику». Дуже багато дітей відвідували музичну школу, а ще перед тим пройшли школу у В. Куфлюка.

Щодня до Василя Олексійовича ходили малі видинівські, і не тільки, дошкільнята і школярки. Він проводив з ними начебто звичайні заняття — співали народні і спеціально написані пісеньки, плескали, тупали ногами ритм, показували руками рух мелодії. Діти відгадували пісні, грали їх на інструменті, писали численні диктанти (дехто навчився малювати калачики-нотки швидше, ніж букви). За

кожен рядок диктанту — «п'ятірка», якщо не дописав чи помилився — виправляв, і все ж — «п'ятірка»! Сто «п'ятірок» за урок! Всі молодці, всі відмінники, всі найкращі!

І вже за 8–10 тижнів чудовий результат — здатність легко впізнавати абсолютну висоту музичних звуків, дивовижна музична пам'ять. За звичайними, на перший погляд, заняттями стояла спеціально побудована методика, що розвивала пасивний і активний абсолютний слух, а далі на його основі будувалася міцна база теоретичних і практичних знань з теорії музики та сольфеджіо.

Першими учнями, з якими В. Куфлюк пробував виробляти абсолютний слух були Юрко Мойсяк та Іван Берлад, вони ж першими із Видинова поїхали навчатися у Львівську музичну спецшколу-інтернат. Поступово В. Куфлюк розвинув і вдосконалив свою методику вироблення абсолютного слуху, продовживши ланцюжок видинівських «абсолютників».



В. Куфлюк і вихованці

Невдовзі до Видинова приїхав директор Львівської музичної десятирічки Олександр Дмитрович Тищенко. Починаючи з Василем Олексійовичем Куфлюком та його здобутками, він запрошував його на роботу до Львова. Однак Василь Олексійович не поїхав, залишився працювати в рідному селі, де міг вільно розвивати і вдосконалювати свою методiku, на свій лад організовувати процес навчання, де він створив особливу ауру прагнення до знань, до висот освіти та мистецтва.



В. Куфлюк під час уроку.

За більше, ніж тридцять років, абсолютний слух під його керівництвом здобули десятки і десятки учнів з різних кутків України. Видинівські діти мали змогу навчатися протягом року, а влітку ще й приїздили діти із різних кутків України. Батьки з дітьми квартирували в мальовничому селі над Прутом, виводили дітей в науку до Учителя та відпочивали серед чудової природи.

За винятком років навчання Василь Олексійович постійно жив і працював у Видинові.



Завжди у творчому пошуку

До кінця життя зостався сам — у вісімнадцятирічному віці померла його єдина сестра, доволі рано пішов з життя зраний Першою світовою війною і тяжкою селянською працею батько, зрештою, залишила його і остання найближча людина — мати.

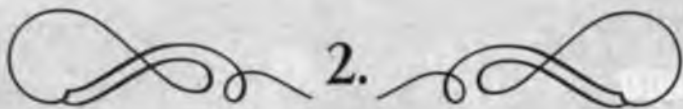
Так і не звилося, на жаль, його сімейне гніздечко. Видно, не зміг Василь Олексійович забути своє юнацьке почуття, навіть через десятиліття пробував звідатися що-небудь про деяку пані у Варшаві. У поважному віці жив разом із родичами.

Викладав він у школі до 1982 року, а музикою займався з дітьми майже до кінця життя.

Помер Василь Олексійович Куфлюк 19 жовтня 1999 року у рідному Видинові, там, де все свідоме життя ліпив із простих селянських дітей працюючих і талановитих людей.



Два покоління видинівців на сторічному ювілеї В. Куфлюка



ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ В. КУФЛЮКА. ІДЕЯ АБСОЛЮТНОГО СЛУХУ ЯК ОСНОВИ ПРОФЕСІЙНОГО ЗРОСТАННЯ МАЙБУТНЬОГО МУЗИКАНТА

«Жодного дня без рядка, без музичного диктанта, без слова до дитини і про дитину — під таким девізом жив і діяв».

(Мирослав Попадюк)²²

Повоєнна Видинівська школа стала домом і сім'єю Василя Куфлюка, це — його любов і турбота, його невтомна праця і щедра винагорода.

Для пошарпаних повоєнними злигоднями сільських дітлахів він створив школу-дім, де вони не просто навчалися, а через різноманітну позаурочну діяльність у праці і творчості формувалися як особистості, розвивали свої таланти.

Здавалося, лиш би якось поставити на ноги цю дітвору, дати елементарну початкову освіту, а він — музика, нові фортепіано, уроки, після яких починаєш впізнавати звуки

²²Попадюк М. Учитель // Голос Покуття. — 2003. — № 29. — 5 вересня.

як старих добрих друзів, і далі — великий світ музичного мистецтва, що розкриває широкі горизонти для розквіту особистості.

Василь Олексійович Куфлюк сам володів абсолютним слухом, розумів, що опора на нього дає значну свободу в музикуванні. Тому ще в 40-50 роках, керуючи інструментальними ансамблями, а потім, викладаючи у створеній ним музичній студії, відчував, як відсутність здатності до впізнання та відтворення абсолютної висоти звуків гальмує можливість творчого поступу учнів.

З іншого боку, як розповідав Василь Олексійович, працюючи з народними вокальними колективами, він постійно помічав, що певні пісні виконувались ними завжди в одній і тій же тональності без попередньої тональної настройки. Його спроби як акомпаніатора почати в іншій тональності закінчувалися звинуваченнями у фальшивій грі. Отже, приходив до висновку: певна пісня, а скоріше, перша фраза її мелодії, асоціювалась у виконавців не тільки з якоюсь певною побудовою, а й з конкретною абсолютною звуковисотною характеристикою. Він звернув увагу на доволі чисте явище — прості люди, співаючи на святах, весіллях, а чи просто при роботі, виконують певні пісні на тій самій абсолютній висоті. Іншими словами, вони, хоч і не вказуючи назв нот, демонструють наявність здатності до відтворення абсолютної висоти звуків (тобто мають активний абсолютний слух) Напрошувався висновок, що абсолютний слух — не таке вже й виняткове явище, якщо він може розвинутися у музикантів-аматорів.

Опираючись на це спостереження, В. О. Куфлюк захопився ідеєю створення системи вироблення здатності до впізнання та відтворення абсолютної висоти звуків, яка б стала підмогою і опорою для його музичних занять з учнями.

Приклади деяких спроб формування абсолютного слуху могли бути відомі йому з часів навчання у Варшавській консерваторії. Якраз у 20–30 роках там працював польський композитор і педагог Станіслав Карузо, автор підручника «Сольфеджіо», зорієнтованого на вслухування в абсолютну висоту звуків. Крім того, В. Куфлюк міг бути знайомий і з ідеями Е. Жак-Далькроза, котрі в той час були дуже популярними: окрім музично-ритмічного виховання, автор ставив за мету і максимальний (аж до абсолютного) розвиток слуху.

Як педагог-новатор В. О. Куфлюк також жваво цікавився післявоєнними публікаціями, присвяченими проблемам розвитку музичного слуху. З розповідей учнів Василя Олексійовича відомо, що в його бібліотеці (нині, на жаль, практично втраченій) були усі музичні періодичні видання того часу, всі найновіші методичні розробки з сольфеджіо та теорії музики. І всюди на полях рясніли його помітки та коментарі.

Напрямки розвитку музичної педагогіки, як відомо, були цілком повернуті до відносного слухового виховання, хоча деякі педагоги вказували, що в процесі навчання за їх методиками в багатьох учнів формувався абсолютний слух. Такі вказівки зустрічаємо у Г. А. Любомирського («чорно-білий слух») ²³, у болгарського педагога Б. Тричкова («тональне відчуття») ²⁴, у Б. І. Уткіна («першокласний абсолютний слух») ²⁵.

В основному це педагоги-практики, які не ставили за мету формування абсолютного слуху, а, працюючи в класі

²³ Любомирский Г. А. Музыкальный слух, его воспитание и усовершенствование. — Киев, 1924. — С. 10.

²⁴ Пеев И., Кристева С. Болгарский метод «столбика» Б. Тричкова // Вопросы методики воспитания слуха. — Л., 1967. — С. 109–129. — С. 58.

²⁵ Уткин Б. И. Воспитание профессионального слуха музыканта в училище. — М., 1985. — С. 14

співацького над розвитком активного музичного сприйняття, музичної пам'яті, стійких музичних уявлень, досягали несподіваного для себе результату — появи в учнів здатності до упізнавання та відтворення абсолютної висоти звуків.

Можливо, вивчаючи деякі публікації, Василь Олексійович від них почерпнув методи чи принципи, що допомогли реалізації його ідеї цілеспрямованого формування абсолютного слуху.

Беручи до уваги досвід інших педагогів-практиків, В. Куфлюк вибудовував власну методіку, яка формувалася в процесі занять з учнями.

За основу було взято природний органічний спосіб музикування — спів. На першому етапі роботи з учнями поступово вивчалася понад 70 простих дитячих пісеньок (див. *Додатки. Пісенний матеріал для занять*).



В класі з Василем Олексійовичем

Частина з них була підібрана з фольклорного матеріалу, а частина написана самим Василем Олексійовичем у відповідності до потреб курсу навчання. Тексти і мелодії пісеньок були такі, що легко сприймалися дітьми від 5–6 років. Саме у цьому віці, як виявив В. Куфлюк у процесі багаторічного навчального експерименту, найуспішніше формувався навик упізнавання та відтворення абсолютної висоти звуків. Діти залюбки співали, навіть не підозрюючи, що разом із текстом та мелодіями пісень в їхній пам'яті назавжди закарбовується абсолютна висота музичного тону.

Головна особливість навчального музичного матеріалу — його моноладотональність До мажор. Переважна більшість пісень починається і закінчується на тоніці або, починаючись на інших ступенях До мажору, все одно приходить до тоніки. Діапазон значної частини пісень, що вивчаються на початку, не перевищує квінту до-соль, до того ж вони підбрані так, що досягається максимально різноманітне оспівування ступенів ладу. Тут зустрічаємо:

— поступенний рух до квінти вгору та вниз («Дорогою йду», «Ой, полетів жук»);

— поступенний рух з повтореннями 1-го і 5-го ступеня («Притаївся котик наш», «Ходить зайчик»);

— поступенний рух з повторенням ступенів («Дибидиби», «Яблунька»);

— поступенні поспівки від різних ступенів («Наша Таня», «Поїзд», «В'ється річка»);

— інтевальні ходи на терцію вниз по стійких звуках («Поїдем на лови», «Ой, ду-ду» — 5-3 ступінь, «Ой, білі гуси», «Ой, дзвони дзвонять», «Пастушок» — 3-1 ст.);

— на терцію вгору («Віє вітер», «У полі на горі» — 1-3 ст., «Голуб-голубочок» — 3-5 ст.);

— рух по тонічному тризвуку («Білочка», «Ту-ту-ту», «Угадай, Ганно»);

— терцові секвенції («Сидить Василь», «Мурлика», «Ой, ну-ну», «Зяблик»);

— квінтові стрибки («Куй, куй, ковалі» — 1-5 ст., «У зеленім лужку» — 5-1 ст.);

— квартові ходи («Журавель» — 1-4 ст., 5-2 ст., «Гоша», «Мурлика» — 2-5 ст., «Ой, дві жабки», «Вишеньки» — 5-2 ст.)

Крім того, Василем Олексійовичем були написані своєрідні підказки — спеціальні пісеньки-еталони для кожного

ступеня До мажору, перші склади тексту яких відповідали дзвізі звуку, з якого починалася пісня.

До — «Дорогою йду»;

Ре — «Ремінь чорний»;

Мі — «Місто близенько»;

Фа — «Фа-фа-фа, фа-фа-фа, швидко поїзд іде»;

Соль — «Сонечко-сонечко»;

Ля — «Ля-ля-ля, весела пісенька»;

Сі — «Сідлай коня»;

До — «Доріжкою височенько».

Перші заняття, крім вивчення текстів та мелодій, були націлені на закладення в пам'яті абсолютної висоти звуку «до». Після кожного виконання пісеньки, яка закінчувалася на тоніці, ще повторювали «до-до-до», вслухаючись в його твучання. Як еталон вивчалася пісенька «Дорогою йду».

Засвоєння нової пісні здійснювалося за визначеними правилами:

1. Читай ноти пісні, витримуючи тривалості.
2. Грай на фортепіано і співай пісню, називаючи звуки.
3. Грай на фортепіано і співай пісню словами.
4. Співай пісню нотами не граючи.
5. Співай пісню словами не граючи.
6. Заспівай пісню ще раз, граючи і називаючи звуки, вивчи мелодію нотами напам'ять.
7. Запиши по пам'яті ноти пісні в нотний зошит.
8. Заспівай звук «до» (або інші звуки) і перевір висоту на фортепіано.
9. Впізнай і заспівай звук «до» (або інші звуки), які звучать на фортепіано, не дивлячись на клавіатуру».

(Із записок В. Куфлюка).

На подальших заняттях, розучивши нові пісеньки, що досягали квінтового звуку «соль», повторювали ще

і звук «соль» на переміну з «до». Вивчалася пісенька-еталон «Сонечко-сонечко». Поступово разом з вивченням нових пісеньок вивчалися і пісні-підказки на звуки «мі», «фа», «ре», «ля», «сі».

Як правило, після щоденних 2–3 годинних занять протягом півтора-двох місяців у переважної більшості учнів формувалися стійкі сенсорні еталони абсолютної висоти звуків білих клавіш, чорні клавіші опинялися «між ними» і упізнавалися теж дуже легко, тобто вдавалось виробляти основи як пасивного (ідентифікація звуків), так і активного (репродукування звуків) абсолютного слуху.

Для наочності Василь Олексійович використовував «ручний показ», відомий з методик інших педагогів, а також власноручно виготовлені прилади: «буквопоїзд», рахівницю з пісеньками та ін., що урізноманітнювали дітям заняття.

В. Куфлюк практикував заняття учнів один з одним: один пише чи називає звук (у пізніших заняттях — кілька звуків), а інший співає його (перевірка активного слуху), або — один грає звук чи кілька звуків, а інший називає (пасивний слух). Потроху кількість звуків у фразах для впізнавання чи відтворення збільшувалася, що, крім того, інтенсивно розвивало музичну пам'ять. Розвиткові музичної пам'яті також дуже сприяло вивчення напам'ять великої кількості різноманітних мелодій, що постійно ускладнювалися, але все ж не виходили за межі До мажору.

Поступово в роботу бралися й низькі та високі октави. Учні співали пісні в першій октаві та грали мелодію спочатку в інтервал октаву, що привчало їх чути злиття обертонів вищої чи нижчої октави, а потім грали вже у верхніх чи нижніх октавах.

Паралельно із вивченням пісень і засвоєнням абсолютної висоти звуків майже з перших днів на уроках писалися

музичні диктанти, починаючи із найпростіших 2-4 тактових до складніших.

Після ґрунтового засвоєння абсолютної висоти звуків До мажору і ля мінору вивчаються інші нескладні тональності — Фа мажор, Соль мажор, Ре мажор, Сі-бемоль мажор та паралельні їм. Ознайомлення відбувається через транспонування відомих мелодій із До мажору.

Рівень розвитку слуху учнів був неоднаковий. Як зазначав сам Василь Олексійович, найшвидше розвивався абсолютний слух у дітей 5–6 років, а чим старший був учень, тим важче, повільніше і менш успішно проходило навчання.

Однак абсолютний слух сам по собі не був для Куфлюка самоціллю. Після сформування в пам'яті сенсорних еталонів звуків звукоряду розпочиналося основне — вироблення здатності до оперування абсолютними слуховими уявленнями в процесі аналізу музичного матеріалу, його засвоєння та відтворення.

Для цього учень проходив курс сольфеджіо таким чином, що, з одного боку, наявний у нього абсолютний слух був підмогою для максимального розвитку музичної пам'яті та музичного диктанту, навиків сольфеджування і слухового аналізу, а, з іншого боку, завдання були побудовані так, що схитрувати завдяки абсолютному слухові було неможливо — шправи обов'язково транспонувалися з листа в різні тональності. Цей нехитрий прийом (транспонування вивчених у До мажорі мелодій) давав можливість інтенсивно розвивати в учня водночас і відносний слух. Після засвоєння абсолютних звуковисотних еталонів учень відкривав для себе можливість виконання вивчених пісень на різній висоті. Вивчення різних тональностей з їх знаками альтерації розкривало розуміння енгармонізму звуків в залежності від тональності і взагалі — всю багаторівневність відносного музичування. І тут вже були необхідні тверді теоретичні знання.

Василь Олексійович приділяв велике значення засвоєнню учнями знань з теорії музики, застосовував у своїй роботі відомі методики провідних педагогів, їхні збірники сольфеджіо та підручники з теорії музики були його настільними книгами.

Численні письмові вправи з побудови гам, інтервалів та акордів з розв'язанням у різних тональностях, поступово ускладнені одно-, а потім і двоголосні диктанти, відточували теоретичні знання учнів, їх розуміння енгармонізму звуків у залежності від тональності, а наявний абсолютний слух доповнював і робив дуже легким орієнтування в багатоголосому плетиві музичних звуків. Так В. Куфлюкові вдавалося поставити абсолютний слух на службу активному аналізу музичного матеріалу, зробити його дієвим інструментом музиканта.

Цей підхід давав змогу уникнути так званих «типових» проблем зі слухом тих «абсолютників», у яких ця здібність сформувалася непомітно, і далі весь музично-слуховий розвиток базувався на її експлуатації, оминаючи набуття теоретичних знань. В подальшому такі учні залишалися нездатними абстрагуватися від абсолютної висоти, що нерідко призводило до слухових труднощів при транспозиції та й взагалі гальмувало їх всебічний музичний розвиток. Куфлюкові ж вихованці були і тут на висоті.

Очевидним є прагнення В. Куфлюка до поширення свого методу в курсах спеціалізованого та загальноосвітнього музичного виховання.

Збереглися його методичні записи:

«І КЛАС

ВИХОВАННЯ АКТИВНОГО МУЗИЧНОГО СЛУХУ

В підготовчому і першому класі до півріччя можна по практикувати над музичним слухом.

Учні вивчають напам'ять пісні, які починаються від до, ре, мі, фа, соль, ля, сі, запам'ятовують їх перші звуки і пізнають їх під час слухання, записуючи в зошиті.

Послдовність вивчення пісні:

Гра пісні на фортепіано вчителем.

Спів пісні нотами і рівночасна гра на фортепіано вчителем.

Спів пісні словами і рівночасна гра на фортепіано вчителем.

Гра пісні на фортепіано учнем.

Спів пісні нотами і рівночасна гра на фортепіано учнем.

Спів пісні словами і рівночасна гра на фортепіано учнем.

Спів пісні нотами окремими учнями.

Відтворення (пригадування) низького «до» і високого «соль», використовуючи активний музичний слух.

Вправи з читання нот

до		мі		соль		сі
	ре		фа		ля	

Коли учні засвоїли висоту звуків, їм треба попрацювати над музичною пам'яттю, щоби сприйняти кільканадцять звуків, які звучать під час гри диктантів.

Музична пам'ять — працюють так, що вчать напам'ять вправи і диктанти, називаючи ноти.

МУЗИЧНИЙ ДИКТАНТ

Метроритмічний диктант

Перед ним — вправи на плескання, визначення знайомої пісні за ритмом.

Можна так: восьма — плеснути в долоні,

четвертна — по парті,

половинна — по парті з розведеними руками.

Ритмічний рисунок вивчається напам'ять під час прослуховання і колективного плескання.

Запис ритмічного рисунку обов'язково з тактуванням.

Мелодичний диктант

Рух мелодії поступенно, через ступінь, по стійких.

Ладотональна настройка:

Спів гами.

Спів стійких звуків.

Спів ввідних звуків і тоніки.

Визначення на слух окремих ступенів.

Проведення мелодичного диктанту.

Мелодія диктанту вивчається напам'ять під час прослуховання і колективного співу без назв нот (змагання на швидкість запам'ятовування між учнями)

Мелодія може ділитися на фрази і записуватися по фразі, але не під час звучання.

Весь диктант записується після 5–6 прослуховань.

Під час запису диктанту вчитель вказує на «район», де учень допустив помилку, а той виправляє помилку сам, прослухавши ще раз.

Учень, який не дописав диктант, повинен його дописати з допомогою вчителя, а вдома вивчити напам'ять.

Учні, які пишуть швидше, можуть транспонувати.

В початкових класах важливо обов'язково диригувати при записі диктанту.

Диктант проводити на початку або в середині уроку, щоб діти не були перемучені.

Не слід ставити за диктант поганих оцінок, а дописати і пояснити, як треба працювати вдома.

Складність обмежити ступеневим рухом, повторністю звуків, рухом по стійких звуках.

Основні тональності — До мажор та ля мінор натуральні, підготовлені співом пісень і сольфеджуванням вправ.

В кінці року записані мелодії транспонують усно, письмово і за фортепіано в Соль мажор і мі мінор та Фа мажор і ре мінор. Початковий звук диктанту учні визначають самі, але вчитель перевіряє.

Приклади диктантів

Диктанти зі ступеневим рухом (I-V ступені) без повторень.

Диктанти, де ступеневий рух чергується з повторністю звуків (I-V ступені).

Диктанти із VI ст. в мелодії.

Звукоряд До мажору з повторенням різних звуків, рух вгору і вниз.

Хід від квінти до терції соль-мі (V-III) і нестійка терція фа-ре (IV-II).

Терції мі-соль (III-V), мі-до (III-I), до-мі (I-III) для закріплення тонічного тризвуку.

Мелодичний розвиток з трьома терціями (V-III, IV-II, III-I) завершує вивчення цих інтонацій в мажорі.

Терції III-I, III-V, I-III в мінорі.

Нестійкі терції (II-IV, IV-II) в мінорі.

II КЛАС

Зростає кількість метроритмічних труднощів, з'являються нові інтонації, мелодії розширюються до восьми тактів.

Вводяться:

- розмір 3/4, 4/4;
- ритмічна група «нота з крапкою і шістнадцята» в розмірі 2/4 і 4/4;
- затакт;

- мелодичні ходи на кварту, квінту, октаву;
- ходи на терцію вгору і вниз по нестійких звуках;
- тональності ре мінор, Ре мажор, сі мінор, мі мінор, Сі-бемоль мажор, соль мінор.

При переході до нового матеріалу — повтор пройденого.

Перед записом — спів I-III-V ст. , пізніше в настройку входять різні ходи на терцію.

При вивченні нових розмірів корисно — запис тільки метроритму.

У зв'язку з появою нових тональностей — письмово транспонувати диктант на секунду вгору і вниз (До мажор — Ре мажор, ре мінор — мі мінор, Фа мажор — Соль мажор)

Прослуханий приклад учні повинні розібрати: фрази, повторення, стійкі і нестійкі закінчення».

Підсумуємо вищесказане.

Процес навчання включає у себе такі задачі:

– формування ладового відчуття та ладових музичних уявлень в моноладотональності До мажор через спів пісень з опорою на різні ступені ладу;

– формування сенсорних еталонів абсолютної висоти білих клавіш першої октави через спів пісень-еталонів нотами і словами;

– формування сенсорних еталонів абсолютної висоти чорних клавіш між білими («між ними» — В. Куфлюк);

– формування сенсорних еталонів абсолютної висоти високих і низьких октав;

– розвиток музичної пам'яті з допомогою вивчення напам'ять великої кількості пісень та написання музичних диктантів;

– транспонування мелодій як метод ознайомлення з різними тональностями та засвоєння енгармонізму звуків, опанування всім арсеналом можливостей відносного слуху.

На жаль, В. О. Куфлюк не видав своїх методичних розробок. Серед численних його учнів та музикантів, які ознайомилися з методикою, також не залишилося послідовників, котрі активно впроваджували б його ідеї.

Насправді, на перший погляд просту Куфлюкову методику не так легко вдається скопіювати в сучасному багатогучному світі. Можливо, й неспроста Василь Олексійович залишався зі своїми учнями у Видинові, подалі від хаосу звуків міст, радіо чи телебачення, зберігаючи п'яти-шестирічну мільчу на потрібний для засвоєння абсолютної висоти звуків період у моноладотональному середовищі До мажору. Це була свого роду лабораторія, творчий інкубатор, де в особливих умовах постійного спілкування з одним ладом «дозрівали» абсолютні слухові уявлення майбутніх музикантів, щоб в подальшому не губитися в політональному багатоголоссі.

Ефективність методики, правильність її дидактичних основ перевірів час. Важко не погодитись із Й. Гейнріхсом, який, означуючи властивості ефективної навчальної системи розвитку слуху, виділив «її відповідність природним законам слухового розвитку людини, доступність музичного матеріалу для самостійного відтворення учнями, особливо на початкових стадіях навчання, строга поступовість введення труднощів, яка сприяє твердому засвоєнню навичок»²⁶.

Весь музично-педагогічний досвід В. Куфлюка підтвердив справедливість такого означення, адже і нині результати праці Василя Олексійовича живуть в його учнях, які з вдячністю пам'ятають і з успіхом використовують його науку.

²⁶Гейнрихс Й. П. Музыкальный слух и его развитие. — М. : Музыка, 1978. — С. 56.

МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА ВАСИЛЯ КУФЛЮКА — ВИХОВАТЕЛЯ ПЛЕЯДИ МУЗИКАНТІВ-ФАХІВЦІВ

У школі, як уже зазначалось, Василь Олексійович Куфлюк викладав математику та музику. Завдяки чудовим математичним здібностям, які розвинулися під його керівництвом, біля трьох десятків випускників малень-



Серед вихованців

кої семирічної школи тих років здобули вищу технічну (переважно фізико-математичну) освіту і стали інженерами, конструкторами, спеціалістами з вичислювальної техніки.

Поряд зі здібними учнями-математиками врижали своїми успіхами інші його вихованці — юні музиканти.

Після Юрка Мойсик та Івана Берлада, які першими здивували львівських педагогів своїм чудовими

музичними здібностями, навчатися у Львівську музичну спецшколу-інтернат поїхали ще учні: Мирослав Максим'юк, Ольга Куфлюк, Ганна Фроляк, Григорій Грицюк, Валентин Олексієнко, Богданна Фроляк, Орест Грицюк, а далі ще нові та нові вихованці Василя Олексійовича. Чутка про дивочителя розійшлася далеко за межі

Видинова.

За якийсь час на літніх канікулах в науку до Василя Олексійовича вже спеціально привозили дітей як з ближніх сіл, так і зі Львова, Києва та інших міст.



Ніна Матвієнко у Видинові

Влітку у Видинові квартирувало чимало приїжджих гостей з дітьми, котрі щодня ходили в науку. До осені учні вже дивували рівнем музичної пам'яті та абсолютним слухом. Як розповідають видинівці, за наукою до Василя Олексійовича



Фото з журналу «Україна», № 40, 1986 р.

приїздили і видатні артисти України із своїми дітьми: Ніна Матвієнко, Микола Мозговий, Назарій Яремчук, Павло Дворський та інші.

Протягом більше, ніж тридцяти років, під його керівництвом десятки і десятки дітей односельчан, учнів із прилеглих сіл і далеких міст здобули абсолютний слух і на його основі ґрунтовну музично-слухову базу.

Подаємо список учнів із с. Видинова, написаний рукою В. Куфлюка.

Музиканти села Видинів

Баяністи

Аронець Іван Іванович
Харук Петро Васильович
Григорійчук Григорій Іванович
Куфлюк Микола Якимович
Гаврилюк Олена Василівна
Гарвасюк Марія Миколаївна
Куфлюк Петро Васильович
Аронець Павло Онуфрович
Аронець Катерина Василівна
Голенко Марія Миколаївна
Куфлюк Іван Павлович
Гаврилюк Ганна Миколаївна
Аронець Ярослав Іванович
Александрук Володимир Іван
Хапіцька Марія Андріївна
Ощип Світлана Антонівна
Берлад Іван Васильович
Мурмилюк Микола Григорович
Гаврилюк Дарія Володимирівна

Аронєць Микола Романович
Мурмилюк Василь Волод.
Дмитрук Богдана Миколаївна

Теоретики

Куфлюк Ольга Федорівна
Фроляк-Гаврилець Ганна Олекс.
Дмитрук Марія Іванівна
Олексюк Марія Іванівна

Скрипалі

Кузнюк Ольга Ярославівна
Хаб'юк Ганна Миколаївна
Мотрук Василь Іванович
Аронєць Василь Іванович
Фроляк Роман Олексійович
Берлад Марія Іванівна
Гаврилюк Ярослав Васильович

Піаністи

Берлад Олександра Василівна
Аронєць Ганна Іванівна
Берлад Іван Васильович
Скоропад Ганна Мирославівна
Нижник Марія Василівна
Савчук Марія Василівна
Мойсяк Юрій Іванович
Гах Катерина Степанівна
Григорійчук Ганна Петрівна
Аронєць Марія Василівна
Храпко Марія Іванівна
Олесієнко Валентин Степанович
Грицюк Григорій Григорович

Фроляк Богдана Олексіївна
Мойсяк Людмила Миколаївна
Аронець Олександра Іванівна
Луців Марія Мирославівна



*Тріо Фроляків: Богданна,
Ганна (Гаврилець), Роман*

Цимбалісти

Котлярчук Михайло Григорович
Палійчук Мирослав Даилович
Григорійчук Іван Тарасович

Трубач

Гордіца Іван Осафатович

Контрабасист

Максим'юк Мирослав Петрович

Віолончеліст

Грицюк Орест Григорович

Диригенти

Миронюк Мирон Васильович
Миронюк Тарас Васильович



*Валентин Олексієнко
та Гриць Грицюк*

Все це — тільки уродженці Видинова. Решту вже важко відшукати. Про чисельність вихованців свідчить хіба що список учнів, що займалися під час літніх канікул 1986 року.

1986 (канікули)	
1. Миколай Мико	Степан
2. Миколай Марко	Іван
3. Федір Марко	Василь
4. Миколай Марко	Степан
5. Миколай Марко	Іван
6. Миколай Марко	Степан
7. Миколай Марко	Іван
8. Миколай Марко	Степан
9. Миколай Марко	Іван
10. Миколай Марко	Степан
11. Миколай Марко	Іван
12. Миколай Марко	Степан
13. Миколай Марко	Іван
14. Миколай Марко	Степан
15. Миколай Марко	Іван
16. Миколай Марко	Степан
17. Миколай Марко	Іван
18. Миколай Марко	Степан
19. Миколай Марко	Іван
20. Миколай Марко	Степан
21. Миколай Марко	Іван
22. Миколай Марко	Степан
23. Миколай Марко	Іван
24. Миколай Марко	Степан
25. Миколай Марко	Іван
26. Миколай Марко	Степан
27. Миколай Марко	Іван

Сторінка із зошита В. Куфлюка

Свою систему розвитку музичного В. Куфлюк слуху розбудовував поступово, починаючи з занять у музичній



Василь Олексійович із вихованцями

студії на уроках сольфеджіо. Активну роботу з учнями над розвитком абсолютного слуху Василь Олексійович проводив у 1970–1980 рр.

Тобто, з часу цих занять минуло вже понад 30–40 років, тодішні учні стали дорослими людьми, здобули професії, реалізували себе в житті. Зібравши відомості про частину колишніх учнів (кого вдалося відшукати) через їх анкетування була отримана унікальна можливість для перевірки дієвості Куфлюкового методу розвитку слуху, впливу цього навчального періоду та здобутих навиків на професійне становлення і творчі здобутки учнів, зрештою, для перевірки стійкості розвиненого абсолютного слуху через 30-40 років після закінчення навчання.

Колишнім учням В. О. Куфлюка були надіслані анкети (див. Додаток. Анкета), в яких ставилось за мету в'ясування таких питань:

- вік учнів в період навчання,
- тривалість навчання,
- досягнений результат,

— точка зору респондентів про вплив навчання у В. Куфлюка на їхнє подальше професійне і творче становлення,
— стан абсолютного слуху в даний час.

Із отриманих анкет (відповіли 32 особи) випливають певні висновки.

За рівнем розвитку абсолютного слуху опитаних колишніх учнів можна умовно розділити на дві групи. Кожна з них характеризується не точними якісними чи кількісними параметрами, а являє собою об'єднання спільних елементів, які означають процес формування абсолютного слуху учнів цієї групи та його рівень в даний час.

Перша група. Опитані зазначили, що в результаті навчання у них був сформований як пасивний (ідентифікація, упізнання), так і активний (репродукування, відтворення) абсолютний слух. У даний час вони відзначають у себе наявність обох видів слуху по всій звуковисотній шкалі, здатність ідентифікувати звуки незалежно від їх тембру, тривалості, гучності, незначні помилки при ідентифікації (в основному на півтон, що пояснюється коливаннями висоти настройки інструментів), добру здатність до виділення абсолютної висоти звуків із багатозвукової музичної тканини.

Друга група. Її представниками в результаті навчання не було досягнуто максимальних успіхів, як у першій групі. У різних респондентів розвинувся різного рівня активний і пасивний абсолютний слух або тільки пасивний з наявними недоліками. Як правило, відзначають вони, досягнутий в процесі занять рівень абсолютного слуху в одних респондентів частково розвинувся далі протягом життя, у інших рівень слуху залишився на тому ж рівні. Абсолютний слух членів цієї групи характерний такими особливостями — неординарно легке впізнання звуків чорних і білих клавіш, гірше упізнання в крайніх октавах, залежне від тембру (краще

знайомий інструмент або голос) упізнавання, наявність деякого відсотку помилок при відтворенні чи ідентифікації абсолютної висоти звуків, трудність (але можливість) упізнавання абсолютної висоти дуже тихих чи дуже коротких звуків, трудність (але можливість) виокремлення абсолютної висоти звуків з акордових співзвуч і поліфонічних побудов.

Проаналізувавши склад груп можна узагальнити:

Першу групу склали учні, які навчалися в доволі ранньому віці — 4–7 років (опанування абсолютним слухом зайняло 1,5–2 місяці) або ті учні старшого віку (7–12 років), хто займалися тривалий час (протягом навчального року або в час кількох канікул).

У складі другої групи — переважно старші учні та студенти, які навчалися лише 1–2 місяці.

Таким чином, напрошується висловлений в свій час і В. Куфлюком висновок про те, що найоптимальнішим для розвитку абсолютного слуху є ранній дитячий вік (4–7 років), бажано ще до того, як дитина почне заняття музикою в школі. Із старшими учнями та дорослими розвиток абсолютного слуху також можливий, але потребує значно більше часу і зусиль.

На запитання про життєве становлення респондентів відповіді свідчать, що всі вони мають професійну музичну освіту різного рівня (культурно-освітнє училище, музичне училище, інститут культури, музично-педагогічний факультет університету, консерваторія, аспірантура при консерваторії, творчі та наукові звання, вчені ступені), працюють у сфері музичної педагогіки (від музичного керівника дитсадка — до професора консерваторії) чи в музично-виконавській діяльності (працівники професійних оркестрів і хорів, диригенти, солісти-виконавці), дехто успішно проявив себе в композиції.

Всі учасники анкетного опитування зазначили, що навчання у В. Куфлюка вплинуло на їх життєвий вибір, сприяло

професійному і творчому становленню на ниві музичного мистецтва. Усі з любов'ю та вдячністю згадували Василя Олексійовича Куфлюка.

Для них він — наставник і друг,
любител ь всього прекрасного,
названий батько
і великий УЧИТЕЛЬ.

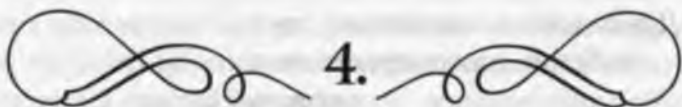
Розійшлись по світі музиканти,
Бо розвив Маестро їх таланти.
А була для нього школа рідним домом,
Тут сидів за піаніно без втоми.

Фільм про нього з Києва знімали,
У журналі «Україна» друкували,
Привозили діток видатні таланти,
Кожне літо тут бували його учні-музиканти.

Радо зустрічав їх Вчитель сивий,
Усміхався радісний, щасливий,
Бо яке то щастя для людини:
Ті зернятка, які сів він щоднини
Проросли і стали колосками!
Та нема вже Вчителя між нами...

Тихим словом ми його згадаймо
На могилі пісню заспіваймо,
Бо ж учив він нас усіх співати,
То повинні ми це пам'ятати.

*Куфлюк Ганна Андріївна
(Випускниця Видинівської школи)*



СИСТЕМА РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО СЛУХУ В. КУФЛЮКА КРІЗЬ ПРИЗМУ ТЕОРІЇ АБСОЛЮТНОГО СЛУХУ

Справді яскраву особистість у сфері мистецьких професій визначають як загальні здібності (гостре сприйняття, багата уява, емоційна чутливість, фантазія тощо), так і особливі, такі, що проявляють нахили та обдарування якраз у певному виді мистецької діяльності. Саме музичний слух, тобто не просто здатність уявляти собі музичні звуки, але і здатність доволіно оперувати музично-слуховими уявленнями, є однією із спеціальних здібностей, що обов'язково необхідні для занять музикою. Абсолютний слух як особливий прояв музичного слуху — «здатність, що проявляється в упізнаванні та відтворенні висоти окремих звуків без співвіднесення їх з іншими звуками, висота яких відома»²⁷, — специфічна здібність, що особливим чином впливає на музичну діяльність її володаря.

В. О. Куфлюк у своїй музично-педагогічній практиці втілював ідею цілеспрямованого формування абсолютного слуху як основи професійного зростання майбутнього музиканта.

²⁷Теплов Б. М. Проблемы индивидуальных различий. — М., 1961. — С. 89.

Як свідчить аналіз наукових публікацій про абсолютний слух, спроби навчальних експериментів з формування цієї здібності дуже рідко були успішними. До того ж, навіть результати, оголошені успішними, не перевірялися на стійкість через тривалі періоди, тому, по суті, не були підтверджені остаточно.

Куфлюкова система пройшла неабияке випробування часом, адже наявність у себе абсолютного слуху підтвердили відгуки його колишніх вихованців через 30-40 років після періоду навчання.

У даному розділі зроблено спробу на основі теоретичних досліджень з галузі музичної педагогіки, музичної психології, психолінгвістики, нейрофізіології та ін. теоретично обґрунтувати засади, на які опирається система В. Куфлюка.

Абсолютний слух як загальнолюдська пізнавальна можливість

Опираючись на давно існуючу точку зору про абсолютний слух як дуже рідкісний і загадковий феномен, його часто відносять до здібностей виняткових і нехарактерних для основної маси людей. Такий висновок з'являється через те, що відсоток осіб з абсолютним слухом визначають у загальній популяції людей подібно до того, як можна визначати відсоток, наприклад, рудоволосих або альбіносів, тобто, фіксуючи суто вроджені особливості людини. З таких розрахунків виходить, що абсолютний слух є надзвичайно рідкісний феномен, бо зустрічається в загальній масі людей доволі рідко (А. Бахем дає менше як 0,01%²⁸, за іншими даними — співвідношення становить 1: 100000²⁹).

²⁸ Bacher A. Absolute pitch // J. Acoust. Soc. Amer.— 1955, v. 27. — P.1180.

²⁹ Takeuchi A. H. & Husle S. H. Absolute pitch // Psychological Bulletin. — 1993. Mar. 113(2) — P. 345.

«У професійних музичних начальних закладах,— зазначав А. М'ясоєдов,— учні з абсолютним слухом не така вже рідкість, а в деяких із них (наприклад, в Центральній музичній школі при Московській консерваторії) навіть переважають»³². Б. Теплов писав, що 72 % протестованих ним музично обдарованих дітей мали абсолютний слух³³. Серед видатних музикантів частка людей з абсолютним слухом зростає з ростом рівня їх професійної кваліфікації, складаючи в групі видатних музикантів 87,5%³⁴. При такій кореляції вже не доводиться говорити про рідкісний феномен, а скоріше про музичну здібність, притаманну певній частині людей, які займаються чи займалися музикою. Як писав М. А. Римський-Корсаков, вищі слухові здібності «зазвичай або, принаймні, доволі часто співпадають з ... абсолютним слухом»³⁵.

Зважаючи на приведені вище дані, певний зв'язок між активною музичною діяльністю та абсолютним слухом видається очевидним.

У своїй книзі «Was ist absolutes Hören?» (1987) Е.-М. Гайде висловлює точку зору, що абсолютний слух слід розглядати як «нормальну пізнавальну можливість», а не виняткове явище. Аналіз проведених нею тестових досліджень з ідентифікації окремих тонів та тональностей із особами з абсолютним та з відносним слухом показує, що характерною рисою упізнавальних можливостей власне

³² М'ясоєдов А. К вопросу о слуховом анализе // Воспитание музыкального слуха: Сб. ст. — М., 1977. — С. 143.

³³ Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. — М.-Л., 1947. — С. 158–159.

³⁴ Sergeant D. Experimental investigation of absolute pitch // J. Res. Music. Educ., 1969, v.17. — P. 138.

³⁵ Римский-Корсаков Н. А. Музыкальные статьи и заметки. — СПб, 1911. — С. 40.

осіб із абсолютним слухом є особливо стійка довготривала пам'ять на абсолютну висоту звуків. Інші ж якості, такі як поріг чутливості до змін настройки, легше ідентифікування тональностей, ніж окремих тонів (тональностями у музичній практиці оперуємо частіше), краще орієнтування в звичних тональностях (з малою кількістю знаків альтерації), легше сприйняття середнього регістру, ніж крайніх, тембру знайомого інструменту, ніж чужого, краща успішність при ранньому (3–5 річний вік) знайомстві з музичною грамотою та інші не є притаманними тільки особам з абсолютним чи з відносним слухом. В залежності від певної комбінації індивідуальних особливостей музичний слух людини може виступати в найрізноманітніших проявах, так що його можна віднести і до відносного, і в різних випадках до різноякісного абсолютного. Тому автор приходиться до висновку, що абсолютний та відносний слух не є дискретними поняттями без переходу, їх можна трактувати як «кінцеві точки шкали з багатьма градаціями»³⁶, а значить при певній пізнавальній активності можливий рух по цій шкалі. Не дарма ж, якщо термін «абсолютний слух» українською мовою несе в собі характер завершеності, досконалості, то в інших мовах це явище справедливо означається більш широко. У німецькій, наприклад, «absolutes Hören» — абсолютне чуття, «слышанье» (рос.), що дає змогу більш об'ємно трактувати дане поняття.

Ще одне явище, котре говорить на користь розуміння абсолютного слуху як здібності, що піддається розвитку — відома вченим гострота слуху сліпих і велика кількість осіб з абсолютним слухом серед них. Компенсування недостатності або відсутності зорових вражень слуховими призводить

³⁶ Heyde E.-M. Was ist absolutes Hören?: Eine musikpsychologische Untersuchung. — München: Profil, 1987. — S. 390.

до активізації слуху і формування надзвичайно чутливого слухового сприйняття.

Із особистих спостережень автора (25 років роботи концертмейстером і артистом оркестру музичного театру): доволі звичним явищем є утримування в пам'яті співаками-солістами і навіть хористами абсолютної висоти звучання розученого музичного матеріалу. При чому абсолютна ідентифікація має місце нерідко з редукуванням (випаданням) етапу називання нот. В середовищі музикантів-професіоналів наявність більш чи менш розвинутої здатності до упізнавання або відтворення абсолютної висоти звуків, як правило, не є рідкістю. Особливо це помітно серед оркестрових музикантів та музикантів, котрі багато підбирають на слух, доволі часто вони пам'ятають абсолютну висоту якоїсь кількості найбільш вживаних в їх повсякденній музичній практиці звуків.

І, нарешті, відзначена самим В. О. Куфлюком властива народним колективам пам'ять на абсолютну висоту звучання пісень. Всі ці явища свідчать про те, що задатки для розвитку абсолютного слуху можуть бути притаманні широкому колові людей, а не тільки окремим особам.

Значення абсолютного слуху для музичної практики

Протягом ХХ століття в наукових колах тривала активна дискусія про роль абсолютного слуху в творчій діяльності музиканта. Василь Олексійович міг дещо про неї знати в період свого навчання у Варшавській консерваторії (1933–1939 рр.).

Амплітуда оцінок у дискусії сягала крайнощів — від означень «непотрібний в музичній практиці» до «незамінимий в музичній практиці», однак як правило, такі крайні позиції не набирали достатньої кількості аргументів.

Ще в кінці XIX ст. один із основоположників музичної психології, перший дослідник абсолютного слуху німецький акустик і психолог Карл Штумпф (1883) розглядає абсолютний слух на противагу до «інтервальної» пам'яті як «непотрібний елемент вроджених музичних задатків, так як велика частина осіб, котрих вважають музикантами, не володіє пам'яттю на абсолютну висоту звуків»³⁷. Однак, як передумову для розвитку «музичних здібностей видатного рівня» або, по-іншому, для формування «всеоб'ємного музичного слуху», а також для «наскрізного розуміння і найповнішого відчуження музичних творів» К. Штумпф вважає наявність абсолютного слуху важливою³⁸. «Вона (ця здібність. — авт.) істотно підсилює здатність чути відносно слабкі звуки в звуковій масі, впевненість попадання при співі, визначення напрямку та інтервал модуляції. Йому (абсолютному музичному слухові. — авт.) вдається від початку до кінця довгого твору утримувати в пам'яті тоніку. Звичайно, рух модуляції можна визначити і без абсолютного слуху, але мені здається, що заплутану модуляцію неможливо розібрати без допомоги абсолютної звукової пам'яті»³⁹.

На початку XX століття Отто Абрагам пише, що «повна, досконала інтервальна пам'ять (відносний слух. — авт.) не може замінити в музичній практиці абсолютну звукову пам'ять (абсолютний слух. — авт.)»⁴⁰, хоча водночас він відзначає труднощі транспозиції у людей з абсолютним слухом, а також «брак мелодичної пам'яті»⁴¹. О. Абрагам приводить

³⁷ Stumpf C. Tonpsychologie I. — Leipzig, 1883. — S. 286.

³⁸ Там само. — S. 286.

³⁹ Там само. — S. 287.

⁴⁰ Abraham O. Das absolute Tonbewusstsein // Sammelbände d. Intern. Musikgesellschaft, B. 3, Lpz., (1901–1902). — S. 77.

⁴¹ Там само. — S. 80.

різні (часом суперечливі і непереконливі) приклади на захист думки, що для інструменталістів, співаків та композиторів абсолютний слух є незамінимий⁴².

Пізніше О. Абрагам (1906–1907) викликає дискусію своєю заявою про обов'язкове володіння абсолютним слухом для створення сучасної музики: «Інтервальна пам'ять має менші можливості для аналізу, особливо в гармонії, ніж абсолютна звукова пам'ять, володар якої вільно крокує по гармонії, не обтяжений необхідністю застосовувати закони теорії, що діють для всіх інших»⁴³.

Його опоненти заперечують, заявляючи, що люди з абсолютним слухом нездатні повністю «відчутти художнє задоволення» через постійну звичку до розчленування музичної тканини і що «дальший розвиток музичних здібностей індивідуума» у них є під знаком запитання⁴⁴.

У працях Г. Ревеша теж знаходимо заперечення точки зору, що «абсолютний слух як такий з естетичної точки зору має велике значення і що наділені ним люди повніше сприймають красу музики, ніж інші смертні. Так само неправильним є узагальнення, що абсолютний слух має вирішальний вплив на продуктивність та творчу фантазію»⁴⁵.

Протягом ХХ століття абсолютний слух є предметом уваги у виконавській та композиторській практиці, його значення оцінюється, як правило, позитивно. «Абсолютний

⁴² Abraham O. Das absolute Tonbewusstsein // Sammelbände d. Intern. Musikgesellschaft, B. 3, Lpz., (1901–1902). — S. 73

⁴³ Abraham O. Das absolute Tonbewusstsein und die Musik // Sammelbände d. Internat. Musikgesellschaft. Bd 8. — Leipzig, (1906–1907). — S. 475

⁴⁴ Altmann G. Das absolute Gehör // Neue Musikzeitung 29 (Köln, 1908). — 493–494 S.

⁴⁵ Revesz G. Einführung in die Musikpsychologie. — Bern, 1946. — S. 125.

слух — ... цінна властивість, але ще ніяк не ознака хорошого музиканта», — пише А. Шнабель, справедливо маючи на увазі роль всього комплексу елементів музичного виконавства⁴⁶.

Високо оцінював абсолютний слух А. Шенберг, вибравши для розучування своєї опери «Від сьогодні на завтра» тільки співаків з абсолютним слухом. Хід розучування опери він описує так: «Техніка, ритм та інтонація всіх... партій були надзвичайно складними для них, хоча всі вони мали абсолютний слух»⁴⁷. Як зазначає А. Веллек, «абсолютний слух дає змогу легше визначати рух модуляції, точніше відчувати настроюку, запобігати її заниженню, краще інтонувати, і тому він справедливо цінується диригентами»⁴⁸.

Аналізуючи сприйняття пуантилістичної музики з її сонорністю, Е. Назайкінський пише: «Опора на абсолютний слух і чіпку оперативну пам'ять — ось що неодмінно потрібне для розуміння «каллістичної» конструкції, споруджуваної із звукових крапок. Тільки якщо є абсолютний слух, в пуантильній сонорності відкривається ще одна грань — якраз той, по суті, головний її відтінок, який у формі специфічного тембрового відчуття схоплює логічну функцію ноти у всій серійній тканині — композиції. Для більшості ж слухачів пуантилістична сонорність виступає односторонньо, отожднюючись сенсорно з висотно загостреним тембром»⁴⁹.

⁴⁶ Исполнительское искусство зарубежных стран. — М.: Музыка, 1967. — вып.3., С. 134–135

⁴⁷ Schönberg A. Stil und Gedanke // Gesammelte Schriften I. — Frankfurt: Suhrkamp, 1978. — S. 96.

⁴⁸ Welck A. Absolutes Gehör // Riemann-Musiklexikon. Sachteil. — Mainz: Schott, 1967. — S. 5.

⁴⁹ Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. — М., 1988. — 43–44.

К. Андрес у своїй дисертації, присвяченій дослідженню довготривалої пам'яті на абсолютну висоту звуків, теж зазначає, що абсолютна звукова пам'ять «відіграє свою доповнюючу роль» тим, що «дає змогу сприймати тональності глибше, ніж на акустичному рівні»⁵⁰.

А П. Вейс, розглядаючи в історичному аспекті абсолютну і відносну сольмізацію, пише: «Не виключено, що у зв'язку із рішеннями міжнародних конференцій, які остаточно визначили висоту камертона, і, головне, завдяки залученню до музики все більш широким мас, порівняне число людей, обдарованих абсолютним слухом, буде зростати протягом майбутніх століть»⁵¹.

Подібні точки зору висловлюють багато авторів, зазначаючи, що абсолютна звукова пам'ять безперечно являє собою критерій здібності до музики, однак застерігають від переоцінки її значення, адже музикальність людини включає в себе цілий комплекс музичних здібностей.

Проблемним моментом функціонування абсолютного слуху в музичній практиці часто називають несприйняття його володарями неточної настройки, при цьому нерідко просто плутають різні поняття: гостроту абсолютного слуху і так званий «поріг розрізнення висоти звуків», який визначав у своїх експериментах М. Гарбузов. Його висновок про зонну природу абсолютного слуху доказує здатність більшості «абсолютників» до адаптації при неточних настройках. А «поріг» чутливості до змін висоти звуків може бути високим чи низьким як

⁵⁰ Andres K. Stand in der Erforschung des Absoluten Gehörs. Die Funktion eines Langzeitgedächtnisses für Tonhöhen in der Musikwahrnehmung, Phil. Diss. — Bern, 1985. — S. 34

⁵¹ Вейс П. Абсолютная и относительная сольмизация // Вопросы методики воспитания слуха: Сб.ст. — Л., 1967. — С. 72.

у осіб з абсолютним слухом, так і у музикантів з відносним слухом (особливо ця чутливість розвивається у настроювачів фортепіано, ансамблістів та оркестрантів, що грають на нетемперованих інструментах, адже процес підстроювання у них є неперервним)⁵².

Грунтовно про співвідношення абсолютного слуху та музикальності пише Б. М. Теплов, який відзначає важливість абсолютного слуху для безпосереднього сприйняття музичної якості окремого звуку і характеру тональності, що полегшує усвідомлення модуляції, сприяє розвиткові гармонічного слуху. Абсолютний слух полегшує вивчення нотного тексту, збільшує об'єм музичної пам'яті, значно спрощує запис музичних диктантів, спів з листа, якісно вдосконалює музично-слухові уявлення. «Абсолютний слух полегшує всякий аналіз музики»⁵³. До того ж, абсолютне сприйняття не тільки приводить до «виникнення інших характеристик музичних відчуттів, музичного сприйняття, музичних уявлень та музичної пам'яті, але і сприяє поглибленню музичного переживання»⁵⁴.

«Абсолютний слух є не тільки бажаною здатністю пам'яті, — пише А. Велек, — він вартує значно більше, це певне багатство, так би мовити, плюс до процесу сприйняття, котрий нерідко є напівусвідомлюваним»⁵⁵.

«В будь-якому разі, серед інших факторів, які визначають музикальність людини, абсолютний слух слід розглядати

⁵²Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха. — М.-Л., 1948. — С. 10.

⁵³Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. — М., 1947. — С. 159.

⁵⁴Там само. — С. 19.

⁵⁵Wellek A. Das absolute Gehör und seine Typen, 2 (Bern: Franke, 1970; 1. Aufl.: Leipzig, 1938) — S. 269.

як важливий фактор. Молоді люди, котрі мають намір розвивати свої музичні здібності, не повинні втрачати найменшої нагоди познайомитися з цією своєрідною здатністю слуху і розвивати її»⁵⁶, — зазначає Е. Розенкаймер.

Зважаючи на приведені вище цитати, зв'язок між абсолютним слухом та успішною музичною діяльністю видається очевидним. В музичній діяльності абсолютний слух дозволяє його володареві тонко аналізувати музичну тканину, робить можливим сприйняття складних співзвуч, допомагає диференційовано сприймати музику. Об'єм запам'ятовування при інших рівних умовах у людей з абсолютним слухом більший, ніж у тих, хто його не має, що важливо для виконавської та диригентської практики, суттєво допомагаючи швидкому заучуванню музичних творів, розширенню репертуару. Особливе значення абсолютний слух має для композиторської діяльності в процесі самого написання музичного твору.

Всеохоплюючим видається висновок П. Бережанського: «Саме собою володіння абсолютним слухом ще не гарантує високого рівня музичного розвитку і, зрозуміло, ним не вичерпується. Відомі приклади досягнення високих рівнів музикальності особами без абсолютного слуху. Але в поєднанні з іншими спеціальними і загальними здібностями володар абсолютного слуху, при всіх інших рівних умовах, має значну перевагу в музичному розвитку і в музичній творчості. І факт практично 100-процентного володіння абсолютним слухом великих музикантів це підтверджує»⁵⁷.

⁵⁶ Rosenkaimer E. Das absolute Tonbewusstsein // Berufsmusiker 3/7(Aachen, 1950). — S. 136.

⁵⁷ Бережанский П. Н. Абсолютный музыкальный слух (сущность, природа, генезис, способ формирования и развития). — М., 2000. — С. 77.

В. О. Куфлюк, як ми знаємо, сам володів абсолютним слухом, у своїй музичній практиці відчував його переваги, тому надавав великого значення цій здібності для успішного творчого розвитку музиканта.

Перспектива розвитку абсолютного слуху шляхом цілеспрямованого навчання

У широких мистецьких сферах довгий час існувала, а іноді існує ще й досі, точка зору, що абсолютний слух пов'язаний з винятковим вродженим музичним обдаруванням, яке опирається на специфічні звукові характеристики, доступні тільки особам з абсолютним слухом. Так Б. Теплов, незважаючи на зроблені ним важливі і прогресивні на той час висновки про абсолютний слух, все ж назвав його «елементарною здібністю, обумовленою наявністю якихсь невідомих нам вроджених задатків»⁵⁸.

У підручнику «Музыкальная психология» (1997) професор В. І. Петрушин теж відносить абсолютний слух до «вроджених задатків, які можуть залишатися на високому рівні протягом всього життя і без занять музикою»⁵⁹.

Однак, як зазначалось вище, музично-психологічні дослідження другої половини ХХ століття доказують, що здатність до запам'ятовування і відтворення абсолютної висоти звуків є рисою, властивою досить широкому загалу. За своєю суттю абсолютний слух аналогічний здатності людини до розрізнення кольорів. В обох випадках маємо кінець-кінцем справу з частотою коливань (в одному випадку звукових,

⁵⁸ Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. — М.-Л.— С. 86–87.

⁵⁹ Петрушин В. И. Музыкальная психология: Учеб. пособие для студентов и преподавателей. — М., 1997. — С. 219.

в іншому — електромагнітних). Однак якщо приблизно 98 % людей мають хороший кольоровий зір, то абсолютний слух виявляється лише у небагатьох.

Спробу розвіяти міф про винятковість абсолютного слуху робить В. Уорд, порівнюючи його з аналогічними явищами в інших сенсорних модальностях. Він зазначає, що здатність упізнавати є для людини звичайною властивістю. Говорять про пам'ять на обличчя, природні ландшафти, тексти, картини. На основі абсолютних суджень такого ж роду, як і абсолютний слух, тобто без порівняння з іншими наявними стимулами, ми легко впізнаємо червоний колір, запах ефіру, смак солі. В галузі слухового сприйняття теж можна знайти аналогічні приклади: ми можемо по одному звуку визначити інструмент, на якому він прозвучав, по одному вимовленому слову упізнати знайому людину⁶⁰.

В. Кауфман також відзначав, що всім людям властивий абсолютний слух в галузі мови, адже, якби людина не розрізняла висоту формант окремих звуків мови, то не змогла б розуміти на слух і вимовляти чітко слова. Таким чином, пояснювати треба не те, чому у окремих осіб виявляється абсолютний слух, а те, чому основна маса людей ним не володіє⁶¹.

Причина очевидно, по-перше, в тому, що на відміну від інших приведених тут сенсорних здібностей, пов'язаних з повсякденною людською діяльністю, для формування абсолютного слуху (в розумінні здатності до називання звуків) необхідне щонайменше знання назв нот, а заняття музикою не є масовими; а по-друге, сама музична практика

⁶⁰ Ward W. D. Musical perception // Foundations of modern auditory theory, v. 1. N.Y. — 1970. — S. 145.

⁶¹ Кауфман В. И. Абсолютный слух // Тр. Гос. ин-та по изучению мозга им. Бехтерева, т. 18. — 1947. — С. 169–170.

сприяє вигісненню абсолютного слуху відносним через те, що вся методика розвитку слуху базується на відносному співставленні звуків. «Тільки у окремих осіб з особливими задатками ці дві системи сприйняття музичної висоти виявляються співіснуючими»⁶².

Е.-М. Гайде виділяє два типи формування абсолютного слуху. Найбільш яскравий його прояв — «так званий абсолютний слух раннього дитинства», який розвивається майже непомітно, без спеціальних вправ, тільки завдяки особливій чутливості слухової сфери дитини. Дитині з такими задатками достатньо кількох, можливо, навіть випадкових занять, де їй вкажуть назви нот, і пам'ять зафіксує відповідність назв нот абсолютній висоті звуків. Такий тип абсолютного слуху психолог порівнює з процесом вивчення рідної мови, коли в пам'яті формуються категорії, які відповідають певним явищам та поняттям.

Крім того, вказує Е.-М. Гайде, абсолютний слух може формуватися й іншим шляхом, його можна порівняти з процесом вивчення іноземної мови, тобто поступового утворення в пам'яті асоціацій щодо абсолютної висоти певних звуків. Таку здатність до абсолютної ідентифікації деякої частини музичних звуків можна нерідко зустріти в середовищі музикантів⁶³.

Як бачимо, не дивлячись на доволі стійку тенденцію багатьох дослідників до пошуку вроджених чи успадкованих задатків абсолютного слуху, щоразу напрошується думка,

⁶²Соловьев А. В. Абсолютный слух и его место в структуре музыкальных способностей // Психологический журнал, 1987. — Том 8, № 6. — С. 147.

⁶³Heyde E.-M. Was ist absolutes Hören?: Eine musikpsychologische Untersuchung. — München: Profil, 1987. — S. 379–380.

що які б не були музичні задатки, проявлення абсолютного слуху у вигляді упізнавання нот вимагає все ж певного, хоча б і нецілеспрямованого навчання, яке дозволить дитині ознайомитися з системою організації звуків, сформованою музичною культурою людства.

Питання формування максимально ефективної системи слухового виховання завжди було наріжним каменем музичної педагогіки та музикознавства. Оскільки абсолютний слух дає значні переваги його володарям, протягом ХХ століття робились численні спроби розвитку абсолютного слуху.

До однієї з перших спроб удосконалення абсолютної слухової чутливості належить експеримент американця Макса Мейера (1899 р.), про який пишуть Е.-М. Гайде⁶⁴ та А. В. Соловйов⁶⁵. Тренування здійснювалися методом вслухування у звучання окремих звуків без голосового відтворення. Було досягнуто здатності називати біля 50 % подаваних звуків, причому помилкові відповіді на 2–3 півтони вважались межею допустимого. При повторній перевірці через кілька років було констатовано значне погіршення цієї здатності (якщо при п'ятдесятивідсотковій правильності відповідей і допустимій помилці на 1–1,5 тони взагалі можна говорити про абсолютну ідентифікацію).

Дещо схожий метод застосовував російський педагог А. Карасьов у своїй «Методике пения»⁶⁶. Він пропонував

⁶⁴ Heyde E.-M. Was ist absolutes Hören?: Eine musikpsychologische Untersuchung. — München: Profil, 1987. — S. 162–163.

⁶⁵ Соловьев А. В. Абсолютный слух и его место в структуре музыкальных способностей // Психологический журнал, 1987. — Том 8, № 6. — С. 144.

⁶⁶ Карасев А. Методика пения. изд. 5. — Пенза, 1902. — С. 116.

принцип послідовного «вивчення» звуків, де кожен звук спочатку багаторазово повторюється учнями окремо, поза зв'язком з іншими звуками. Протягом всього навчання наголошується на необхідності «пригадування» звуків. І хоча цей принцип піддавався критиці ще сучасниками А. Карасьова, які вказували на необхідність вивчення не окремих звуків, а звукових співвідношень, в подальші роки він ще використовувався авторами багатьох посібників (Н. Ерошенко, А. Касторский та ін.)⁶⁷.

Ще до Першої світової війни широке визнання здобула система музично-ритмічного виховання швейцарського композитора і педагога Е. Жак-Далькроза. Основою першого рівня системи стала «евритміка» (зв'язок музики з рухом), при чому «ритм розглядався педагогом як провідний виховний чинник і розумівся у широкому значенні — як часовий і акцентний елемент мелодії, фактури, тематизму та всіх інших елементів музичної мови»⁶⁸. «Без тілесних відчуттів ритму ... не може бути відтворений ритм музичний»⁶⁹, — стверджував Е. Жак-Далькроз.

Другий рівень являв собою підготовку до професійного навчання. Як відзначав К. Шток, «... мета Е. Жак-Далькроза — розвинути абсолютний слух. До нині це вважалось неможливим, але Жак-Далькроз довів можливість цього на своїх учнях. Завдяки вивченню всіх тональностей

⁶⁷ Гейнрихс Й. П. Обучение пению по нотам в начальной и средней школе. — М., 1962. — С. 19.

⁶⁸ Ростовський О. Я. Методика викладання музики у початковій школі. — Тернопіль, 2001. — С. 7.

⁶⁹ Куш В., Фролкин В. Предмет «Ритмика» в музыкальном воспитании (к истории и теории) // Художественное воспитание подрастающего поколения: проблемы и перспективы. — Новосибирск, 1989. — С. 198.

на висоті тону «до» слух дістає таку ясну картину розміщення півтонів і співвідношення звуків, характерних для певних тональностей, що діти (дорослим це дається значно важче) безпомилково починають відрізняти як саму тональність, так і положення даного звука в ній»⁷⁰. На жаль, із напрацювань Е. Жак-Далькроза тільки метод ритмічного виховання (перший рівень методики) здобув велике коло послідовників по всій Європі. Про результати роботи з виховання абсолютного слуху Е. Жак-Далькроз не залишив ні методики, ні відомостей.

Опублікована в 1923 році праця болгарського шкільного вчителя Бориса Тричкова «Метод столбица» репрезентувала систему слухового виховання, в якій зроблено вдалу спробу об'єднання методів відносної та абсолютної сольмізації — цілеспрямоване виховання ладового відчуття здійснюється на абсолютній основі, засноване на міцному засвоєнні До мажору протягом двох років. Для наочності кожне нове завдання (спів гами з зупинками на різних звуках, спів з повторенням різних звуків, рух на ступінь вгору або вниз від будь-якого звука) перед сольфеджування з нот засвоюється з допомогою «столбці» — малюнка сходинок із позначеними назвами нот.

Як вказував сам Б. Тричков, одна із цілей його методики — «створити в учнів тональне відчуття мажорної класичної гами, зокрема До мажору»⁷¹. Система Бориса Тричкова на абсолютній основі «цілеспрямовано виховує ладове відчуття і сприяє підвищенню точності музичного слуху»⁷². На жаль,

⁷⁰ Шторк К. Система Далькроза. — Л.-М., 1924. — С. 65.

⁷¹ Пеев И., Кристева С. Болгарский метод «столбица» Б. Тричкова // Вопросы методики воспитания слуха. — Л., 1967. — С. 109.

⁷² Гейнрихс И. П. Музыкальный слух и его развитие. — М., 1978. — С. 60.

в літературі не зафіксовані детальні відомості про стійкість досягнутого результату.

У Києві в 1924 році виходить книга Г. А. Любомирського «Музыкальный слух, его воспитание и усовершенствование», в якій автор описує етапи формування музичного слуху: перший — внутрішньо-логічний, при якому «кожен звук в нашій свідомості є осмисленим, як наша мова», наступний етап — «чорно-білий» як здатність до «розпізнавання» на слух чорних і білих клавіш, який «дуже легко переходить в абсолютний, якщо розвивати його за вказаними нижче прийомами»⁷³. Прийоми являли собою спів діатонічних звуків до-мажорної гами в різноманітних варіантах.

У 1925 році у Львові Філарет Колесса публікує «Шкільний співаник», матеріалом якого є зразки українського фольклору. Пісні скомпоновано в порядку послідовного наростання труднощів. Як видно із побудови збірника та методичних вказівок самого Ф. Колесси, основною метою навчання автор вважає засвоєння ладових зв'язків у гамі. Ознайомлення з окремими ступенями він пропонує у тональності C-dur, поступово (пропонується на другому році навчання) до діапазону першої октави додає звуки низького та високого регістру і так вводить обернення ширших інтервалів. «Щойно на так підготовленій основі можна приступити... до a-moll»⁷⁴, а вправи у інших тональностях автор відносить до вищого ступеня навчання. Таке доволі довге перебування в одному ладі також могло сприяти абсолютній орієнтації.

В 1925 році в Москві О. А. Мальцевою було опубліковано статтю «Абсолютный слух и методы его развития», де

⁷³ Любомирский Г. А. Музыкальный слух, его воспитание и усовершенствование. — Киев, 1924. — С. 10.

⁷⁴ Колесса Ф. Шкільний співаник у двох частинах. — Львів, 1925. — С. 8.

описано спробу запам'ятовування абсолютного звучання невеликої кількості звуків фортепіано шляхом вслухування у своєрідне темброве забарвлення кожного звуку без його голосового відтворення. В результаті занять із п'ятьма музикантами-любителями була вироблена здатність упізнавати певну кількість (біля 60 %) звуків фортепіано (обмежений пасивний абсолютний слух). Недоліками методу була прив'язаність до тембру одного інструменту (неможливість ідентифікації звуків інших тембрів), а також нездатність до відтворення висоти звуку заданої назви (відсутність активного абсолютного слуху). Після дворічної перерви, констатує автор, результати значно погіршилися⁷⁵.

У 20-х роках в Польщі одержали визнання підручники сольфеджіо педагога, композитора, хорового диригента, професора Варшавської консерваторії Станіслава Карузо. Вправи являли собою декламацію віршованих текстів на одному звуці: від «до» знайомство із назвами нот поступово доповнюється співом багаторазово повторюваних нових звуків звукоряду. Після вивчення всіх нот автор пропонує спів спеціально покладених ним на музику текстів, які через свою конструктивність (тобто підпорядкованість завданню освоєння сольфеджування різних ступенів без врахування їх ладового тяжіння) звучать штучно.

Протягом ХХ століття численні спроби формування абсолютного слуху здійснювались різними методами: вслухування в тембр окремих звуків (В. Келлер (1915), Г. Муль (1925), П. Брейд (1970)), вгадування подаваних звуків (Е. Гауг (1922), Л. Кудді (1968), М. Геллер та К. Ауербах (1972)), використання чистих звуків камертона з точною

⁷⁵ Мальцева Е. А. Абсолютный слух и методы его развития // Сб. работ физиол.-психол. секции ГИМНа, Вып. I. — М., 1925. — С. 33–55.

висотою, вираженою в герцах (В. Уеделл (1934), М. Гарбузов (1940)), додекафонний метод (М. Антошина (1962), Л. Маккинон (1967)), на ритмічній основі (М. Кравець (1964), електронний «слухотренер» (Л. Гурні-Шлегель (1983) та інші.

Більшість з них не показали достатньо ефективного результату — були малоуспішними (як правило досягалися незначні покращення в розвитку пасивного абсолютного слуху), нестійкими (досягненні під час занять успіхи доволі швидко втрачалися) або неперевіреними (досягнений результат не перевірявся з часом взагалі).

У 1984 році вийшла стаття ленінградського музиканта-педагога С. Г. Гребельника, в якій описано методику проведення з дітьми дошкільного віку навчальних занять, спрямованих на вироблення абсолютного слуху. Слідом за Б. Тепловим автор формулює позицію, що «абсолютний слух формується шляхом сприймання особливим чином організованої музики як матеріалу для довольного запам'ятовування»⁷⁶, тому він першим з-поміж згадуваних дослідників-експериментаторів оперує не ізольованими звуками, а музично-художнім текстом (російські та українські народні пісні), який містить більш суттєві розрізнявальні ознаки. Пісні підібрані так, що кожна мелодія починається інтервалом, котрий пов'язує один із 12 звуків звукоряду із константним «до», таким чином задіюються всі 12 тональностей. Такий набір гармонізованих послівок-підказок застосовується на заняттях, які являють собою слухання гармонізованих пісень (без голосового відтворення), аналіз їх образного змісту, будови мелодії, тембрового забарвлення гармонії тощо.

⁷⁶ Гребельник С. Г. Формирование у дошкольников абсолютного музыкального слуха // Вопросы психологии. — 1984. — № 2. — С. 91.

В результаті 75 занять, проведених із двома групами дітей віком 4–7 років, було досягнуто здатності до ідентифікації абсолютної висоти звуку (пасивний абсолютний слух): 65–100% правильних відповідей у сильній групі, у слабшій — 20–50%. Про появу активного (відтворення абсолютної висоти звуку заданої назви) абсолютного слуху автор не згадує. На жаль, подальший розвиток музичних здібностей дітей-учасників експерименту і зміни стану їхнього слуху не було прослідковано.

Свою методику розвитку музичного слуху описує Б. Уткін, у книзі «Воспитание профессионального слуха музыканта в училище» (1985) автор, зокрема, пише: «Мій багаторічний досвід викладання в училищі показує, що у всіх найбільш організованих, працездатних і наділених учнівськими здібностями вихованців після трьох — чотирьох років занять сольфеджіо виробляється абсолютний слух. Не «ерзац», а активний першокласний абсолютний слух»⁷⁷. В основі занять лежав принцип тривалого засвоєння різноманітності ладових зв'язків між ступенями в тональностях До мажор та ля мінор. «Тональна «чехарда» неприпустима — і не тільки в музичній школі, але і на першому курсі училища: вона перешкоджає засвоєнню надзвичайно цінної властивості — вокально-позиційного відчуття висотності, тобто м'язово-моторних рухових навиків, пов'язаних із засвоєнням кожного нового ладу»⁷⁸.

У 1993 році вийшов з друку навчальний посібник японських педагогів Наюкі та Рут Танеда «Чути і грати», в якому один з томів має назву «Виховання абсолютного слуху». Автори описують свою методику формування пам'яті

⁷⁷ Уткін Б. И. Воспитание профессионального слуха музыканта в училище. — М., 1985. — С. 15.

⁷⁸ Там само. — С. 27.

на абсолютну висоту звуків шляхом ігрових занять з дітьми 4–5 річного віку. Навчання ґрунтується на слухових іграх без голосового відтворення. В якості упізнавальних еталонів використовуються кольори, у відповідність яким пізніше ставляться назви нот. На жаль, статистика результатів навчання не описується⁷⁹.

Проаналізувавши методичні прийоми педагогів, які в результаті занять досягали більш-менш безсумнівного прояву абсолютного слуху (Е. Жак-Далькроз, Б. Тричков, Г. Любомирский, Б. Уткін), можна узагальнити, що основою їх методики слухового виховання було тривале утримування слухового сприйняття учня в одній тональності, при цьому поряд з формуванням ладового відчуття і музично-слухових уявлень, котрі за Б. Тепловим складають основу музичного слуху⁸⁰, в пам'яті учнів формувалися абсолютні звуковисотні еталони ступенів даної тональності (найпростіше До мажор).

Як уже зазначалось, **В. Куфлюк** міг бути знайомий з деякими успішними спробами розвитку абсолютного слуху, до того ж відзначимо, що в основу своєї системи він якраз взяв моноладотональний принцип виховання слуху.

Моноладотональний принцип як основа формування сенсорних еталонів абсолютної висоти звуків

Що ж є орієнтирами, на які опираються особи з абсолютним слухом? Яким чином здійснюється ідентифікація (пасивний абсолютний слух) та репродукування (активний абсолютний слух) абсолютної висоти звуку?

⁷⁹ T a n e d a N. & R. Erziehung zum absoluten Gehör // Hören und Spielen, Handbuch für Lehrer und Eltern. — Mainz: Schott, 1993.

⁸⁰ Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. — М.-Л, 1947.— С. 182.

З однієї сторони, багато дослідників робили висновок, що здатність до упізнання абсолютної висоти звуків є тільки властивістю пам'яті, тобто мнемічною функцією, з іншої — є висновки про абсолютний слух як про особливість відчуття або сприйняття звуків, тобто про функцію сенсорну.

Ще К. Штумпф (1883) писав, що здатність чути абсолютну висоту звуків пов'язана з особливою властивістю пам'яті. В кінці 20-х років були проведені дослідження, які розглядали особливі процеси пам'яті, зокрема запам'ятовування та забування (Р. Трумен, Е. Г. Вейер (1928), К. Л. Шілофф (1930)). Абсолютний слух розглядався тут з точки зору навчальної психології та психології пам'яті як зразок абсолютних оцінок, які можуть бути притаманні не лише слуховим, а й іншим процесам сприйняття, наприклад, процесу розрізнення кольорів. Було встановлено, що абсолютний та відносний слух керуються відповідно довготривалою та короткочасною пам'яттю. Більшість пізніших авторів, досліджують абсолютний слух якраз з таких позицій. Так В. Кауфман пише «Абсолютний слух — не вид слухової чутливості, а процес слухової пам'яті»⁸¹.

У 70-ті роки вивченням суті абсолютного слуху з точки зору теорії пам'яті займається американський дослідник Й. А. Зігель, який зокрема на основі дослідів з ідентифікації пар різновисоких звуків, розділених сторонніми шумами, приходять до висновку, що у осіб з абсолютним слухом наявне категорійне сприйняття, яке відповідає звуковій системі відповідної культури, оскільки вони, порівняно з особами із відносним слухом, краще відрізняють тільки ті звукові відхилення, котрі співпадають із сформованими у них зву-

⁸¹ Кауфман В. И. Орли деятельности личности в формировании и развитии слухового образа // Психологический журнал. — Т. 7. — 1986. — № 3. — С. 153.

ковисотними категоріями, що мають вербальні коди (тобто назви нот)⁸².

Швейцарська дослідниця Л. Гурні-Шлегель пише, що під час ідентифікації звуків у випадку неточної настройки у музично освічених осіб із абсолютним слухом присутній ефект адаптації. Тобто, знову напрошується думка, що має місце ідентифікація не певної частоти, а якоїсь особливої звуковисотної категорії.⁸³

Ще один представник Бернської школи музичної психології К. Андрес (1981) проводить експеримент, у якому музично освічені особи повинні були відтворювати звуки, подавані на звуковому генераторі. Він приходить до висновку, що проблемою недосконалого абсолютного слуху є не стільки правильне підпорядкування назви звуку 1 частоти, тобто «етикетування», а значно більшою мірою «актуалізація» висоти звуку, тобто його «закодування, утримування в пам'яті та розкодування»⁸⁴. Подібним чином ця проблема проявляється і в інших випадках (наприклад, зустрівши знайомого, важко пригадати його ім'я). Тобто результати ідентифікації та відтворення абсолютної висоти звуків, вважає К. Андрес, пов'язані з якістю функціонування довготривалої пам'яті на висоту звуків.

Таку ж думку: абсолютний слух — «особливий вид довготривалої пам'яті», підтримують пізніше Ю. Рагс⁸⁵,

⁸² Siegel J. A. Sensory and Verbal Coding Strategies in Subjects With Absolute Pitch // J. Exp. Psychol. 103/1, 1974. — P. 37–44.

⁸³ Hurni-Schlegel L. Das absolute Musikgehör. Ansätze eines Messverfahrens — Lehrversuch mit Kindern. — Bern, 1977. — S. 94–95.

⁸⁴ Andres K. Stand in der Erforschung des Absoluten Gehörs — Die Funktion eines Langzeitgedächtnisses für Tonhöhen in der Musikwahrnehmung. — Bern, 1985. — S. 56.

⁸⁵ Рагс Ю. Слух музыкальный // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. — М., 1981, — С. 103.

М. Карасьова («специфічний вид пам'яті, що швидко активізується»)⁸⁶ та інші автори.

Безперечно, абсолютний слух проявляється через впізнавання і відтворення, тобто через процеси пам'яті. Але питання суті абсолютного слуху такий висновок не розкриває. Б. Теплов писав: «Своєрідність осіб з абсолютним слухом не в тому, що вони *пам'ятають*, а в тому, *що* вони пам'ятають»⁸⁷.

Саме собою зрозуміло, що будь-який музикант з більш-менш розвиненим слухом запам'ятовує значно більші об'єми музичної інформації, ніж 12 тонів. Але питання якраз полягає в тому, *що* запам'ятати, *що* на відміну від осіб з відносним слухом вирізняють у звуці і запам'ятовують володарі абсолютного слуху. Адже такі загальновідомі якості музичного звуку як висоту, тембр, тривалість, силу, просторову локалізацію цілком можуть розрізнити як особи з абсолютним, так і з відносним слухом. Тому вислів Теплового: «Абсолютний слух — це перш за все, питання відчуття»⁸⁸, — вказує нам, що шлях вивчення природи абсолютного слуху може пролягати через вивчення сенсорних особливостей сприйняття звуку особами з абсолютним слухом.

Слідом за Г. Нельмгольцом⁸⁹, який диференціював в окремому звуці висоту і тембр, протягом 20 століття розвивалося вчення про два компоненти висоти звуку. Його представники М. Мейер, В. Келер, а пізніше Б. Теплов до-

⁸⁶ Карасева М. В. Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха. — М., 1999. — С. 109.

⁸⁷ Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. — М.-Л., 1947. — С. 148–149.

⁸⁸ Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. — М.-Л., 1947. — С. 149.

⁸⁹ Helmholtz H. Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, 6. Aufl. (Braunschweig: Vieweg, 1863; 1. Aufl.: Heidelberg, 1913).

тримувались позиції, що зі зміною частоти коливань звуку змінюються тільки ці два компоненти: висота і тембр, важливішу роль в сприйнятті музичних звуків вони відводили висоті. «Відчуття висоти спочатку недиференційоване і вміщає нерозчленованими власне висотні і темброві моменти. Вичленення висотних від тембрових моментів створюється в процесі музичної діяльності», — писав Б. Теплов⁹⁰. Він сформулював три ознаки вичленення власне висоти від тембру: переживання руху в певному напрямку, переживання інтервалу і можливість інтонування звуку голосом. У осіб з відносним слухом відчуття музичної висоти, за Тепловим, виникає тільки при сприйнятті звуковисотного руху, в ізольованих звуках музична висота для них поєднана з тембром.

Різницю між особами з відносним і абсолютним слухом Б. Теплов вбачає якраз в можливості останніх виділити висоту окремого звуку. «Якщо припустити можливість виробити абсолютний слух ..., то шлях до цього — ... знаходження музичної висоти в окремому звуці ... через вироблення вміння відтворювати, а не впізнавати абсолютну висоту звуків. Це можна зробити тільки в процесі вирішення таких завдань, які по суті своїй з необхідністю потребують саме вичленення музичної висоти. Таким, як ми знаємо, є завдання відтворення звуку голосом»⁹¹. Різниця між пасивним і активним абсолютним слухом полягає, як вважає Б. Теплов, в більш повному виділенні суто висоти при активному абсолютному слухові і більшій опорі на тембр при пасивному.

Проте, якби голосове відтворення висоти приводило до формування абсолютного слуху, то всі, хто більшою чи

⁹⁰ Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. — М.-Л., 1947. — С. 89.

⁹¹ Там само. — С. 150.

меншою мірою має справу зі співом, володіли б цією здібністю. Сам Б. Теплов вбачає суперечність у своїх висновках. «З іншого боку, величезна кількість музикантів, котрі мають хороший музичний слух і все життя мають справу зі сприйняттям звуків певної висоти, жодною мірою не здобувають абсолютний слух, не дивлячись на наявність постійного тренування⁹²». Отже, виділена «висота» не є тим компонентом висоти звуку, який допомагає особам з абсолютним слухом при ідентифікації.

Повертаючись до двокомпонентної теорії висоти звуків, слід сказати, що спостереження деяких дослідників наводили на думку про наявність у музичному звуці якоїсь третьої властивості, котру відрізняють тільки особи з абсолютним слухом. Ще О. Абрагам відзначав рідкість у осіб з абсолютним слухом півтонових помилок і доволі часті помилки на октаву. Й. Байрд також писав: «Одна з найбільш дивовижних особливостей наших результатів — явище, яке можна назвати «ілюзією октави». Часто трапляється, що володар абсолютного слуху може правильно назвати ноту, але помиляється в означенні октави, до якої ця нота належить. Октавні помилки ... мають місце при впізнаванні звуків будь-якого тембру⁹³.

Тобто, крім лінійного підвищення або зниження висоти звуку, існує ще циклічне повторення певних параметрів звуку тієї ж назви у кожній октаві, і саме воно дає можливість особам з абсолютним слухом відрізнити цей звук. Отже, виявляється, для абсолютної ідентифікації їм не потрібно окремо пам'ятати висоту кожного звуку музичного звуко-

⁹² Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. — М.-Л., 1947. — С. 151.

⁹³ Baird J. W. Memory for Absolute Pitch // Studien in Psychology: E. B. Titchener commemorative volume. 1917. — P. 123.

ряду, діапазон запам'ятовування звужується до 12 тонів, що повторюються в кожній октаві.

У 1907 році Ф. Brentano розширив двокомпонентну теорію, розчленувавши висоту ще на два компоненти: якість і світлість. Під «якістю» він якраз розумів ту ознаку, яка відрізняє звуки в межах октави і об'єднує однойменні звуки при переході в інші октави. Тобто всі звуки, наприклад, «до» мають одну певну «якість», а «світлість» (частота коливань) і «тембр» їх змінюється в різних октавах⁹⁴.

Таку точку зору підтримали Г. Ревеш та А. Бахем. Вони вважали, що для володарів «істинного абсолютного слуху», кожен із дванадцяти звуків має особливу «фізіономію» або «якість», внаслідок чого впізнати їх виявляється так само легко, як для людини з нормальним зором впізнавати кольори. Для означення цієї специфічної якості А. Бахем використовує термін «хрома». Вона, на його думку, споріднює, наприклад, всі звуки *ля* незалежно, буде це *ля* малої октави (220 Гц), першої октави (440 Гц), чи *ля* другої октави (880 Гц). Ця якість існує незалежно від якості «світлості», котра дозволяє розмістити всі звуки в безперервний ряд, починаючи від найнижчих і закінчуючи найвищими. Люди без «істинного абсолютного слуху» (за Бахемом) якості «хрома» не виділяють, при визначенні висоти звуку вони опираються на «світлість» (тембр), оцінюючи відстань між даним звуком і вже відомим⁹⁵.

М. А. Гарбузов вносить доповнення до вище викладених думок своєю теорією про зонну природу людського слуху.

⁹⁴Brentano F. Untersuchungen zur Sinnespsychologie (Leipzig, 1907, Hamburg, 1979).

⁹⁵Bachem A. Tone Height and Tone Chroma as Two Different Pitch Qualities // Acta Psychologica. — 1950. — № 7. — P. 80–88.

В першій главі праці «Зонная природа звуковисотного слуха» описуються експерименти з особами, що мають абсолютний слух. З допомогою електроакустичних приладів було встановлено, що похибки учасників експерименту складають 48–132 центи в середньому регістрі, у великій та третій октаві розходження становили 120–232 центи. У своїх висновках М. Гарбузов пише: «Особи, що володіють абсолютним слухом, не можуть упізнавати частоту подаваного звуку і відтворювати звуки заданої частоти. Термін «абсолютний слух» не відповідає дійсності. Здібність, відому в науці під назвою «абсолютний слух», правильніше назвати «зонним слухом». Ширина зони абсолютного слуху є величина змінна і залежить від регістру, в якому подано звук, тембру, та гучності звуку, індивідуальності учасника експерименту, його психічного стану»⁹⁶. При цьому, вказує автор, здатність до абсолютної ідентифікації у осіб з абсолютним слухом і чутливість до розрізнення висоти, якою користуються наструювачі — зовсім різні речі.

Такі висновки пояснюють, чому абсолютний слух не заважає його володарям користуватися у виконавстві інтонаційними відтінками інтервалів, а також показують, що в точності інтонування «абсолютники» не мають переваг перед особами з відносним слухом. Крім того, теорія М. Гарбузова підтверджує, що висота звуку (в розумінні — частота коливань) не є корисною ознакою при абсолютній ідентифікації.

Досліджуючи вплив змін обертонової структури звуків на результати їх ідентифікації особами з абсолютним слу-

⁹⁶ Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковисотного слуха. — Изд-во Академии наук СССР. — М.-Л., 1948. — С. 10.

хом, С. Корпель приходиться до висновку, що вони впізнають звук за коливаннями основного звуку, а не за сумою всіх обертонів, які складають його тембр, тобто «тембр» теж не є корисною ознакою при впізнаванні висоти звуків особами з абсолютним слухом. Це підтверджує висновки попередніх авторів про якусь третю упізнавальну ознаку.⁹⁷

І знову про октавну схожість, тобто властивість музичного звуку, яка об'єднує всі однойменні звуки, читаємо у Ю. Тюліна: «Наш слух всю наявну в діапазоні шкалу оцінює по відношенню до одного октавного відрізка. Всілякі перестановки... мають лише колористичне значення і не змінюють логічного співвідношення тонів»⁹⁸.

У дисертації з нейрофізіології К. Емде на основі аналізу фізіології перебігу слухових процесів висувається гіпотеза про те, що при підвищенні температури тіла, а отже, зміні натягу барабанної перетинки вуха, сприйняття висоти звуків повинно б викривлятися в бік заниження, однак експерименти не дали підтвердження цій гіпотезі. К. Емде приходиться до думки, що упізнавання звуків відбувається «не шляхом вираховування частоти коливань», тобто не за «висотою»⁹⁹.

Отже, існує відмінність між акустичним і музичним сприйняттям абсолютної висоти звуку, на неї вказують різні автори. П. Вейс у 1967 році зазначав: що «в музичній акустиці абсолютною висотою звуку називається відображення в нашій свідомості частоти коливання тіла, що звучить.

⁹⁷Korpell H. On the Mechanism of Tonal Chroma in Absolute Pitch // Amer. J. Psychol. — 1965. — № 78. — P. 298–300.

⁹⁸Тюлин Ю. Учение о гармонии. 3-е изд. — М., 1966. — С. 27.

⁹⁹Em de C. Experimentelle Untersuchungen über die Grundlagen des absoluten Gehörs, Med. Diss. — Berlin, 1978. — S. 51.

В теорії музики абсолютною висотою називаються місце даного звуку в прийнятій музично звуковій шкалі. Ці поняття не співпадають»¹⁰⁰.

Про властивості музичних звуків читаємо у І. Способіна: «Музичні звуки, на відміну від шуму, мають особливі властивості: вони відібрані і організовані в певну систему в процесі розвитку музичної культури, виховання музикальної людини. Таким чином, музичним звуком можна назвати тільки звук, котрий є частиною системи (поєднання) звуків, виробленої в процесі багатовікового розвитку музичної культури, системи, яка виражає музичні думки, музичні образи»¹⁰¹.

Як відомо, система ця — музичний лад, який функціонує як дванадцяти півтонова побудова якраз між, наприклад, «ля» першої октави (440 Гц) та «ля» другої (880 Гц).

В процесі історичного розвитку музичне мистецтво створювало різноманітні (ладові) варіанти ієрархії тяготінь в межах цієї побудови. Відповідно, музичний слух людини формується в процесі занять музикою через багаторазове сприймання внутрішньоладових тяготінь.

На сьогодні є аксіомою, що основу музичного слуху складають ладове відчуття (здатність емоційно переживати і сприймати ладові якості звуку) і ладові музично-слухові уявлення (здатність уявляти і відтворювати ладові якості звуку)¹⁰². Тому стає зрозумілим, що корисна ознака, за якою ідентифікується звук при абсолютному слухові — це не

¹⁰⁰ Вейс П. Ф. Абсолютная и относительная сольмизация // Вопросы методики воспитания слуха. — Л., 1967. — С. 69.

¹⁰¹ Способин И. В. Элементарная теория музыки. — М., 1964. — С. 5.

¹⁰² Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. — М.-Л., 1947, — С. 182.

«висота», і не «тембр», а, очевидно, якраз те, що об'єднує однойменні звуки незалежно від їх октавного положення на музично-звуковій шкалі.

Тільки в 2000 році «третій компонент» висоти і ладова властивість музичного звуку об'єднуються в одне ціле П. Бережанським, який пише:

«Якістю окремого звуку, яку не вицлення звичайний відносний слух, але яка сприймається володарями абсолютного слуху, не може бути ніяка інша, як ладова якість. Всі інші якості окремого звуку сприймаються незалежно від абсолютного чи відносного чуття»¹⁰³.

П. Бережанський робить висновок, що як в основі відносного, так і в основі абсолютного слуху лежить ладове відчуття. Відносний слух формує аконстантне полладотональне інтервальне відчуття. Для формування здатності сприймати ладову якість окремого звуку і виховання абсолютного слуху, тобто константного типу ладотонального сприйняття, П. Бережанський виділяє три умови: перша — розвиток ладового ступеневого відчуття, друга — розвиток моноладового відчуття, третя — розвиток монотонального відчуття.

«Як можна навчитися однозначно і безпомилково сприймати і впізнавати абсолютну індивідуалізуючу якість кожного із 12 звуків, що весь час постають в різних «особах»? Тільки одним шляхом: запам'ятати, закріпити і зберегти в уявленні одного звуку лише одну його ладову якість. А це можливе тільки в тих умовах, при яких звуки не змінюють свого ладового портрету, в умовах одного ладу і однієї тональності, тобто моноладотональності»¹⁰⁴.

¹⁰³ Бережанский П. Н. Абсолютный музыкальный слух (сущность, природа, генезис, способ формирования и развития). — М., 2000. — С. 10.

¹⁰⁴ Там само. — С. 70.

Пасивний та активний абсолютний слух, за Бережанським, — це етапи розвитку абсолютного слуху. Пасивний абсолютний слух — перцептивний рівень, що «характеризується сформованістю моноладотонального ступеневого відчуття, але нерозвиненістю моноладотональних ступеневих уявлень». Активний абсолютний слух — рівень репродуктивний, це здатність уявляти і відтворювати абсолютну висоту звуків¹⁰⁵.

Отже, те, що формувало «певну фізіономію» звуків у С. Танєєва,¹⁰⁶ «кольоровий слух» і «відчуття тональності» М. Римського-Корсакова,¹⁰⁷ «особливу барву, неповторну якість» звуків для Б. Асаф'єва¹⁰⁸ і всіх музикантів з абсолютним слухом — моноладотональне відчуття, вироблене у них на початковому етапі розвитку музичного слуху.

Таким чином, напрацьований в процесі практичної діяльності досвід музикантів-педагогів, які досягли сформування абсолютного слуху через тривале перебування в моноладотональності, підтверджується теоретичними висновками вчених про природу абсолютного слуху.

Тому-то і система розвитку абсолютного слуху В. Куфлюка так само моноладотональна, і можливо тому, інтуїтивно відчуваючи потребу забезпечити «чистоту» середовища, він займався з учнями тільки в Видинові, уникаючи багатоголосся міст на потрібний для сформування абсолютного слуху час.

¹⁰⁵ Бережанский П. Н. Абсолютный музыкальный слух (сущность, природа, генезис, способ формирования и развития). — М., 2000. — С. 19.

¹⁰⁶ Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. — М.-Л., 1947. — С. 129.

¹⁰⁷ Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 4. 1937. — С. 154.

¹⁰⁸ Назайкинский Е. Слух Асафьева // Музыкальная психология. — М., 1992. — С. 131.

Вікові особливості розвитку абсолютного слуху

Описи перших музичних вражень видатних музикантів з абсолютним слухом дивним чином схожі: підбирання знайомих мелодій на інструменті, вслухування в характер і тяжіння звуків, перші вивчені назви відповідних клавіш фортепіано, «виловлювання із всього чутого корисних для музичної пам'яті «інгредієнтів»¹⁰⁹ ... і — на якомусь етапі — упізнавання звуків як добрих знайомих за їх своєрідною «фізіономією».

Раннє знайомство дитини із темперованим інструментом, вважає Е. Назайкінський, дає можливість постійного слухового контакту із фіксованою висотою окремих звуків, а зупинки «на окремих тонах... являють собою матеріал для абсолютного слуху»¹¹⁰.

Б. Теплов, зазначивши, що всяка здібність розвивається в процесі відповідної діяльності, пише, що абсолютний слух формується у ранньому дитячому віці в процесі вивчення назв нот, але процес підпорядкування назв нот їх висоті у дітей з підвищеною емоційною чутливістю і особливими музичними задатками проходить так легко і швидко, що його не помічає «ні дитина, ні батьки, ні, тим більше, викладачі музики, до яких дитина потрапляє тоді, коли процес початкового розвитку абсолютного слуху вже закінчений»¹¹¹. Суті процесу автор не пояснює.

¹⁰⁹ Асаф'єв Б. Слух Глинки // Музыкальная психология. М. — 1992. — С. 122.

¹¹⁰ Назайкинский Е. В. Слух Асаф'єва // Музыкальная психология. — М., 1992. — С. 134.

¹¹¹ Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. — М.-Л., 1947. — С. 137.

Про етап формування в дитини абсолютного ладотонального відчуття пише П. Бережанський: «Ладове відчуття — це емоційне переживання характеру і ступеня стійкості і нестійкості, яке не піддається опису, а лиш дуже приблизно може бути назване відчуттям напруження без розв'язання і не є логічним чи сенсорним актом. В дитячому віці, коли формується абсолютний слух, ці тонкі емоційні переживання відмінностей ладових властивостей звуків неусвідомлювані»¹¹².

Пояснення перебігу процесу П. Бережанський здійснює через розвинуте Л. Виготським та його послідовниками вчення про інтеріоризацію (процес переходу від зовнішніх дій до внутрішніх психічних актів), яке розкриває наявність різниці між явищем і сутністю будь-якого психічного процесу. Істинний прояв психічних функцій, — зазначав П. Гальперин, — проявляється тільки в генезисі, тому що коли вони остаточно сформовані, їх структура перестає бути явною, а «відходить вглиб, прикривається явищем зовсім іншого виду, природи і побудови. Психічні процеси мають не тільки «явище», але і скриту за ними «суть», ... яка не дана від початку, а твориться в процесі становлення цих функцій. Ця «суть» ... являє собою характерну організацію інтеріоризованої згодом орієнтаційної діяльності, — організацію, яка продовжує функціонувати і після того, як виходить за кулісу сцени, що відкривається для самоспостереження»¹¹³. Функцію організації і інтеріоризації певних видів діяльності беруть на себе прижиттєво сформовані «функціональні мозкові органи, що являють собою стійкі рефлекторні об'єднання або системи,

¹¹² Бережанский П. Н. Абсолютный музыкальный слух (сущность, природа, генезис, способ формирования и развития). — М., 2000. — С. 17.

¹¹³ Гальперин П. Я. Кучению об интериоризации // Вопросы психологи. — 1966. — № 6. — С. 26.

яким властиві нові спеціальні відправлення»¹¹⁴. Це дає змогу досягати в результаті навчання симультанного одночасного проходження процесу миттєвого впізнавання вже відомого.

«Вчення про інтеріоризацію, — пише П. Бережанський, — ... пояснює відмінність між «суттю» абсолютного слуху — сприйняттям моноладотональної ступеневої якості окремих звуків і його «явищем» — пам'яттю на висоту звуків»¹¹⁵. Саме невловимий на перший погляд перехід «суті» в «явище» протягом довгого часу не дозволяв дослідникам зрозуміти процес становлення абсолютного слуху.

«Інтеріоризація, — писав Е. Назайкинський, — ... пояснює, чому, наприклад, при досягненні певного ступеня розвитку слуху навіть внутрішнє наспівування не є вже обов'язковою умовою адекватного чуття висоти»¹¹⁶. Те ж саме стосується і відчуття абсолютної висоти, сформованого через інтеріоризацію певного ступеня розвитку моноладотонального відчуття і моноладотональних ступеневих уявлень.

Таким чином, умова формування абсолютного слуху — перебування дитини в моноладотональному середовищі на початковому етапі розвитку музичного слуху. В такій ситуації ладові і абсолютні висотні характеристики звуків зливаються в єдине ціле та інтеріоризовані через функціональний мозковий орган симультанного дискретного сприйняття проявляються як пам'ять на абсолютну висоту звуків.

Тому на запитання, яке не вияснив Б. Теплов — чому не у всіх, хто займається музикою, розвивається абсолютний

¹¹⁴ Леонтьев А. Н. О формировании способностей // Вопросы психологи. — 1960. — № 1. — С. 13.

¹¹⁵ Бережанский П. Н. Абсолютный музыкальный слух (сущность, природа, генезис, способ формирования и развития). — М., 2000. — С. 18.

¹¹⁶ Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. — М., 1972. — С. 52.

слух — можемо відповісти так: сама система розвитку слуху, спрямована на формування ладового відчуття і ладових уявлень на базі політонального музичного матеріалу, призводить до витіснення абсолютного слуху відносним на ранніх етапах навчання. Як не дивно, озвучив цю думку в свій час ще О. Абрагам, коли говорив про відносну вокальну традицію і релятивні системи музичного виховання. «Власне, системою музичного виховання зроблено все, щоб розвиток абсолютного слуху загальмувати»¹¹⁷.

Пам'ятаючи твердження музичних психологів про існування сенситивного (особливо сприятливого) для занять музикою вікового періоду (вік 3–6 років), про ейдетичну («запам'ятовування конкретного образу в яскравій, повній, деталізованій, не узагальненій формі»¹¹⁸) музичну пам'ять цього віку, згадаємо, що більш-менш успішні, навіть не засновані на оптимальному моноладотональному принципі, результати вироблення абсолютного слуху С. Г. Гребельника та Н. і Р. Танеди були досягнуті ними саме в заняттях з дітьми такого віку.

Оптимальність формування абсолютного слуху в ранньому віці підтримує і одна з чотирьох теорій про генезис абсолютного слуху, сформульованих В. Вардом та Е. Бурнсом, теорія відображення (*imprinting theory*)¹¹⁹. Суть імпринтингу в тому, що у ранньому періоді розвитку організм людини проявляє себе особливо чутливим до деяких вражень, які надзвичайно легко закріплюються (відбиваються, закарбову-

¹¹⁷ Abraham O. Das absolute Tonbewusstsein // Sammelbände d. Intern. Musikgesellschaft, B.3. — Lpz., (1901–1902). — S. 62.

¹¹⁸ Назайкинский Е Музыка и память // Преподавание музыкально-теоретических дисциплин в историко-стилевом аспекте. — М., 1991. — С. 10.

¹¹⁹ Ward W.D., Burns E. M. Absolute Pitch // The Psychology of Music. — New York, 1982.

ються) та пов'язуються з відповідними реакціями. З віком ця здатність втрачається, а вироблення зв'язків між сенсорними подразниками і відповідними реакціями організму вже потребує багаторазових повторень і постійного підкріплення. Якщо засвоєння по типу імпринtringу дійсно правильне щодо абсолютного слуху, то стає зрозумілою складність вироблення його у дорослих та зазначений вже зв'язок цієї здібності з раннім початком занять музикою.

Тому-то так відрізнялися результати занять В. Куфлюка із різними учнями. У дітей 5–6 років, які тільки починали формувати своє ладове відчуття та музично-слухові уявлення, на основі моноладового середовища тональності До мажор легко розвивався і пасивний, і активний абсолютний слух. Успіхи старших, зі сформованим відносним слухом учнів були, як ми знаємо, не такі блискучі.

Голосовий принцип у роботі над формуванням абсолютного слуху

Велика частина згадуваних вище експериментів з вироблення абсолютного слуху базувалася на сенсорному тренуванні слуху без голосового відтворення. Всі вони були малоуспішними навіть щодо сформування здатності до абсолютної ідентифікації висоти звуків (пасивного абсолютного слуху). В результаті занять М. Майєра (1899), А. Карасьова (1902), О. Мальцевої (1925), Л. Кудді (1968), М. Геллера та К. Ауєрбаха (1972), П. Брейді (1970), Л. Гурні-Шлегель (1983), С. Гребельник (1984), Н. та Р. Танеда (1993) була дещо покращена здатність упізнавати звуки, опираючись на їх темброві характеристики, активний абсолютний слух не розвивався зовсім.

Спираючись на запропоноване П. Бережанським розуміння абсолютного слуху як константного типу ладо-

тонального сприйняття музичних звуків, пригадаємо, що формування основи музичного слуху — ладового відчуття (як відносного, так і абсолютно) безпосередньо пов'язане із активізацією голосового апарату. Як писав Й. Гейнріхс: «Фізіологічною основою формування музичного (звуковисотного) слуху є утворення умовно-рефлекторних зв'язків між слуховим і руховим аналізаторами, побудова особливої слухо-голосової функціональної мозкової системи»¹²⁰.

Психолог і лінгвіст А. Леонт'єв, говорячи про формування функціонального мозкового органу, зазначав, що вокальний апарат — це той активний орган, який сприяє формуванню моделі звуку в корі головного мозку. Виділення висоти звуку, стверджує А. Леонт'єв, так само неможливе без діяльності вокального апарату. До того ж «інтонування не просто відтворює сприйняте, а входить у внутрішній, інтимний механізм самого процесу сприйняття»¹²¹.

На перших етапах формування функціонального мозкового органу якраз мускульні реакції голосового апарату є тими сукцесивними, тобто послідовними розгорнутими в часі діями, які поступово скорочуються та автоматизуються в результаті навчання і, інтеріоризувавшись, приводять до формування механізму симультанного, миттєвого сприйняття та відтворення висоти музичних звуків.

Процес настройки цього механізму описує Є. Назайкинський «Здатність чути музичну висоту ... багато в чому опирається на активність голосових зв'язок, які підстроюючись до висоти звуку через ряд миттєвих зустрічних проб-гіпотез, наче обмацують її, будують її моторну модель»¹²².

¹²⁰ Гейнріхс Й. П. Музыкальный слух и его развитие. — М., 1978. — С. 17.

¹²¹ Леонт'єв А. Н. Проблемы развития психики. — М., 1972. — С. 198.

¹²² Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. — М., 1972. — С. 52.

Як відомо, більшість релятивних і абсолютних систем розвитку слуху базуються на залученні вокальної моторики, сольфеджуванні, яке дає розвиток і ладового відчуття і в подальшому музично-слухових уявлень.

Вивчаючи онтогенез музичних здібностей, К. Тарасова писала: «Репродуктивний компонент мелодичного слуху як здатність до активного відтворення мелодії голосом у більшості дітей ... формується на 4–7 році життя...»¹²³.

Тому логічним при роботі з учнями дошкільного та шкільного віку є використання В. Куфлюком вокального відтворення звуків для створення зв'язків між функціонуванням голосових зв'язок при співі та утворенням в пам'яті абсолютних звукових уявлень.

Значення пісенного матеріалу у розвитку музичного сприйняття дитини

У роботі над формуванням монотонального ладового відчуття та моноладотональних музичних уявлень В. Куфлюк застосовував зразки дитячого фольклору, а також написані ним самим дитячі пісеньки.

Як узагальнив свого часу Б. Асаф'єв: «Комплекс музичних уявлень» складає «усний інтонаційний словник», в якому «переважають мелодійні утворення, поспівки як найбільш органічне — в музиці — виявлення інтонаційності... Тому-то мелодія була і залишається найбільш переважаючим проявом музики і найбільш зрозуміло-виразним її елементом»¹²⁴. Якраз в пісні, зокрема народній, «в цьому дивному спадку

¹²³Тарасова К. В. Онтогенез музыкальных способностей. — М., 1988, — С. 90.

¹²⁴Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс. — Л., 1971. — С. 357.

стародавніх часів, виявляється «інтонаційна» стихійна, гіпноізуюча властивість музики»¹²⁵, — зазначав він.

В Україні, як відомо, народна педагогіка відводила пісні значну роль в естетичному вихованні дитини. Через залучення до циклу родинно-побутових та календарно-обрядових, музичних у своїй основі, дійств поряд із іншими складовими естетичного смаку в дитині розвивалось тонке музичне сприйняття, здібність до сольного та багатоголосного хорового співу, навиків народно-інструментального виконавства. Цей напрямок провадили далі і передові педагоги-музиканти.

Ще М. Лисенко заклав основу професійної музичної освіти на матеріалі рідного, знайомого з колиски народного мелосу, а не сухих конструктивних вправ (як це було прийнято на той час) видавши ряд посібників для дітей: збірник «Молодоці» (1875), до якого увійшли 25 дитячих ігор та 13 веснянок, «Збірка пісень у хоровому розкладі пристосованому для учнів молодшого і підстаршого віку в школах народних» (1908), основу якої склали народні пісні майже всіх жанрів, численні збірки народних пісень, а також його дитячі опери «Коза-дереза», «Пан Коцький», «Зима і весна», написані на фольклорній основі.

Проблема недосконалості системи музичної освіти хвилювала багатьох передових людей і в Західній Україні. У часописі «Учитель» за 1908 рік Михайло Моравецький підкреслював необхідність більш професійного підходу до вивчення теорії музики та сольфеджіо майбутніми вчителями у вчительських семінаріях. Для використання на уроках співу в школі він рекомендує «найліпший, — бо методично уложений, — ...«Сьпіваник школи народної ч. I-IV». о. В. Навроцького і В. Сайка. З материялу його можна дуже

¹²⁵Глебов И. О песне и песенности // Жизнь искусства. — 1918. — 14 дек.

легко уложити собі розклад пісень для всіх ступенів науки і для всіх родів шкіл, народних і виділових». (Мається на увазі «Співаник. Школа народна». Зібрали і уложили Василь Навроцький і Володимир Сайко. Жовква, 1907)¹²⁶.

У 1921 році в Коломиї вийшов підручник Станіслава Людкевича «Загальні основи музики», який заповнив потребу «доброго, відповідного нинішнім вимогам підручника для науки підставових, загальних відомостей із теорії музики»¹²⁷, і як вдале доповнення до теоретичної праці С. Людкевича у 1925 році виходить у світ «Шкільний співаник» Філарета Колесси, який задовольнив потреби народної школи в музичному матеріалі, адже «підбір легких пісень, — писав у передмові Ф. Колесса, — вкрай необхідний при вивченні теорії музики і сольфеджіо... Притому ми намагалися добирати пісні так, щоб на них привчалась молодь пізнавати і цінити народну творчість та перейматися її духом. Саме тому до співаника введено насамперед відповідні народні пісні»¹²⁸.

Продовженням тенденції до застосування народної пісні як матеріалу для розвитку слуху стало видання Ф. Колесою збірника «Співаймо! Збірничок пісень на два голоси для шкільної молоді на весняне свято пісні» (Львів, 1926) та «Збірник народних пісень в укладі на три голоси для ужитку шкільних хорів» (Львів, 1927), а також вихід у 1930 році «Матеріалів для науки сольфеджіо і хорового співу» С. Люд-

¹²⁶ Моравецький М. Наука співу в народній школі // Учитель. — Львів, 1908. — 20 грудня. — С. 362.

¹²⁷ Людкевич С. Загальні основи музики. — Коломия, 1921. — С. 3.

¹²⁸ Колесса Ф. Шкільний співаник у двох частинах. — Львів, 1925. — С. 7.

кевича як доповнення до його вищезгаданих теоретичних публікацій.

На сьогодні практика використання фольклору в курсі сольфеджіо цілком визнана, з'являються все нові збірники сольфеджіо на основі фольклору.

Однак, були й інші приклади підходу до народної пісні як матеріалу сольфеджіо. Угорський педагог Золтан Кодай, який застосовував народний мелос у своїй роботі, був підданий критиці, адже, незважаючи на те, що народна пісня стала основою його музично-педагогічної роботи, вона не справляла дієвого естетичного впливу на учнів, не посідала належного місця в їх житті, не ставала одним із улюблених ними жанрів. Народні пісні, що виконувалися без тексту із постійною увагою до назв нот, сприймалися учнями як навчальні вправи, позбавлені емоційно-образно змісту¹²⁹.

З критикою на адресу ще однієї схоластичної системи розвитку слуху виступив свого часу Станіслав Людкевич у своєму рефераті «Критичні замітки в справі науки сольфеджіо й музичного диктанту в музичних школах». Йдеться про збірник сольфеджіо Станіслава Карузо, який, ставлячи перед педагогом завдання «ще до початку навчання гри на інструменті ... навчити учня розв'язувати проблеми музичні, тобто навчитися звукового мислення, висловлювання голосом»¹³⁰, розпочинає навчання із вправ, що являють собою декламацію віршованих текстів на одному звуці. Автори подібних підручників, пише С. Людкевич, намагаються «наче втлочити

¹²⁹Музыкальное воспитание в Венгрии. — М., 1983. — С. 143–156.

¹³⁰Karuso S. Solfeggio czyli nauka czytania nut głosem. Kurs 1. — Warszawa. — 1918. — Przedmowa.

в слухову пам'ять учнів по черзі окремі тони мажорної гами без врахування їх ладових тяготін»¹³¹.

Говорячи про розвиток музичних слухових уявлень учня, багато музикознавців та музичних педагогів, зокрема Б. Асаф'єв, Б. Яворський, Г. Костюк, Е.-М. Гайде, К. Андерс, С. Гребельник та інші відзначали незрівнянно більшу яскравість враження від звучання мелодії з текстом, особливо народної пісні як однієї з її найдосконаліших форм, в порівнянні з враженням від звучання окремих звуків чи конструктивних вправ. Тому звернення В. Куфлюка до української народної пісні як матеріалу для роботи є цілком логічним і оправданим.

Метод пісень-підказок В. Куфлюка

Як відомо, всякий процес сприйняття являє собою перцептивну (орієнтування і обстеження властивостей предмета) дію, спрямовану на формування образів дійсності для подальшого порівняння нового із вже засвоєним. А. Запорожець, один із засновників вікової психології, писав, що перцептивні дії здійснюються з допомогою спеціально вибраних засобів — сенсорних еталонів. «Окремий індивід протягом дитинства засвоює такого роду конденсований суспільний сенсорний досвід та навчається ним користуватися як системою чуттєвих мірок, або еталонів, для аналізу навколишнього і впорядкування свого досвіду»¹³².

«Під сенсорними еталонами розуміються виділені людом в процесі його культурного розвитку уявлення про якості, сторони, властивості, сенсорні відтінки предметів

¹³¹ Людкевич С. Критичні замітки в справі науки сольфеджіо й музичного диктанту в музичних школах // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. — Львів, 2000. — С. 270.

¹³² Запорожець А. В. Избранные психологические труды. — М., 1986. — С. 109.

та явищ... Від самого народження сенсорні еталони з усіх сторін впливають на розвиток сприйняття, засвоюються людиною, стають нормою її індивідуального бачення, слухання, сприйняття всього оточуючого»¹³³.

В галузі музично-слухового виховання є чимало прикладів застосування різного роду асоціативних сенсорних еталонів. Це і ручний показ у Гвідо Аретинського, Дж. Кервена, Б. Тричкова, і синестезія між кольором та звуком у В. Брайніна (мікрохроматичний та «кольоровий» слух¹³⁴) та Н. & Р. Танеди, і інтонаційні формули фольклору (В. Брайнін, С. Гребельник) як сенсорні еталони.

Початковим етапом процесу становлення абсолютного слуху є, як вважає П. Бережанський, сформування «складно рефлекторної системи орієнтувальної діяльності зі сприйняття моноладотональних ступеневих якостей музичних звуків»¹³⁵.

В. Куфлюком в якості сенсорних еталонів використовувались пісеньки-підказки з текстами, які повторюють назви початкових звуків мелодій.

Співаючи велику кількість пісень в тональності До мажор, Куфлюкові вихованці закріплювали своє моноладотональне ступеневе відчуття. А пісеньки-підказки — своєрідна система сенсорних еталонів ступенів До мажору — дуже полегшували виділення образу кожного окремого звуку. «Здатність виділяти у сприйнятті, а значить, і впізнавати

¹³³Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. — М., 1972. — С. 81.

¹³⁴Brainin V. Employment of Multikultural and Interdisciplinary Ideals in Ear Training (Microchromatic Pitch. Coloured Pitch) // International Soc. For Music Educ. — Bolonga, 2008.

¹³⁵Бережанский П. Н. Абсолютный музыкальный слух (сущность, природа, генезис, способ формирования и развития). — М., 2000. — С. 44.

окремі елементи ... являє собою наступний, більш високий рівень слухової музично-аналітичної здібності»¹³⁶. Саме для полегшення орієнтування в музичному просторі ладу В. Куфлюк створив підказки у вигляді пісеньок, тексти і мелодії яких починаються із однакових складів: До — «Дорогою йду», Ре — «Ремінь чорний», Мі — «Місто близенько» і т. д.

Процес починався із знайомства дитини з пісенькою, яка мала додаткову емоційну складову завдяки близькому для дитини текстові. Далі — спів пісеньки поперемінно зі словами і з назвами нот, повтори звуку, який репрезентує ця пісенька, пізніше — впізнавання звуку через підбирання до нього відповідної пісеньки і, зрештою, відтворення заданої висоти — спочатку сукцесивне (через пригадування пісеньки), а потім і симультанне (автоматичне, без пригадування пісеньки-еталону).

«Для нас інструмент ніби говорить нотами», — розповідав про свій процес сприйняття звуків колишній учень В. Куфлюка Григорій Грицюк.

Доцільність використання мелодії від певного звуку в якості сенсорного упізнавального еталону підтверджує відомий з психології мнемічний закон «ефекту початку» (розміщений на початку навчальний матеріал краще пригадується як при безпосередньому, так і при відстроченому відтворенні).

А теза Дж. Міллера про полегшення процесу впізнавання при присутності кількох різнорідних упізнавальних

¹³⁶ Бережанский П. Н. Абсолютный музыкальный слух (сущность, природа, генезис, способ формирования и развития). — М., 2000. — С. 47.

ознак¹³⁷ відображена у В. Куфлюка наявністю додаткової упізнавальної ознаки — тексту, який першим складом співпадає із назвою звуку («Дорогою йду...» — До, і т. д.).

Формування абсолютного слуху по всій звуковисотній шкалі

В. Куфлюк вважав достатнім на ранньому етапі формування пісенних асоціацій до звуків білих клавіш. Він не створював сенсорних еталонів до всіх 12 ступенів звукоряду, як, наприклад, С. Гребельник, а обмежився білими клавішами До мажору. Як пояснював сам Василь Олексійович, чорні клавіші згодом ідентифікуються «між ними».

Подібним чином пояснює формування в пам'яті нових абсолютних звукових категорій Е.-М. Гайде. На основі численних тестувань осіб із абсолютним слухом Е.-М. Гайде виявила, що, як правило, і окремі звуки «білих» клавіш, і тональності з малою кількістю знаків упізнаються ними краще, ніж звуки чи тональності «чорних» клавіш. Такі звукові образи, на думку Е.-М. Гайде, в першу чергу фіксуються у пам'яті завдяки тому, що переважно з цих звуків починалося знайомство дитини із темперованим строем, і переважно тональності з малою кількістю знаків використовуються на перших етапах навчання, та й взагалі найчастіше використовуються в музичній практиці. Подальша абсолютна ідентифікація відбувається за критерієм «знайоме/ незнайоме» в той час, як «в пам'яті існує диференційована картина категорій знайомих тонів чи тональностей»¹³⁸.

¹³⁷ Миллер Дж. Магическое число семь, плюс или минус два // Инженерная психология. — М., 1964. — С. 574.

¹³⁸ Heyde E.-M. Was ist absolutes Hören?: Eine musikpsychologische Untersuchung. — München, 1987. — S. 387.

Ще більше оптимізму в пояснення процесу закріплення в пам'яті абсолютних звуковисотних категорій вносить П. Бережанський. «Зовсім не обов'язковий тривалий час впливу моноладотональності та запам'ятовування в ній всіх 12 ступенів. Дитині достатньо пережити в сприйнятті і закріпити в уяві абсолютну ладову якість одного-двох звуків, ... щоб «заразитися» здатністю виловлювати і засвоювати, індивідуалізуючи абсолютні ступеневі ладові якості звуків і надалі. Сприйняття абсолютної ступеневої якості решти звуків і формування абсолютного слуху вже визначене наперед, і подальший його розвиток є справою часу і звичайних музичних здібностей дитини. З якогось моменту поліладотональна музична діяльність уже на перешкоджає формуванню абсолютного слуху, а, навпаки, сприяє узагальненню слухових уявлень абсолютних значень звуків»¹³⁹.

Подібний хід формування абсолютного слуху прояснює ще одну причину найбільш частих помилок на півтон, які трапляються при ідентифікації висоти звуків у осіб з абсолютним слухом. Засвоєні «в другу чергу» хроматичні ступені «мають спочатку в емоційному переживанні не самостійну, а тільки похідну якість..., у деяких осіб цей етап може затягуватися надовго....»¹⁴⁰.

Такий, на перший погляд, спрощений підхід до складної 12 ступеневої конструкції темперованого строю через виділення спочатку тільки семи упізнавальних еталонів (у Дж. Міллера «магічне число сім» — оптимальна кількість

¹³⁹ Бережанский П. Н. Абсолютный музыкальный слух (сущность, природа, генезис, способ формирования и развития). — М., 2000. — С. 52.

¹⁴⁰ Там само. — С. 61.

елементів запам'ятовування¹⁴¹) виявився у методиці В. Куфлюка дуже ефективним. Репгта п'ять звуків чорних клавіш упізнаються справді, наче «між ними».

Після сформування абсолютних висотних уявлень звуків першої октави, доступних голосові, учні В. Куфлюка розширювали діапазон ідентифікації, користуючись октавною подібністю однойменних звуків.

Як уже зазначалося, ще Ю. Тюлін в книзі «Учение о гармонии» писав про здатність людського слуху (на відміну від слуху тварин) до оцінки всієї звукової шкали по аналогії з одним октавним відрізком.

Пошуки компонентів музичного звуку, як відомо, також привели до виділення в звуці третього компонента (за А. Бахемом «хрома»), який об'єднує всі однойменні звуки в різних октавах. Пояснення суті цього компонента дав у 2000 році П. Бережанський: «Отже, якістю, яка обумовлює в сприйнятті октавну схожість звуків, яка їх індивідуалізує, яка визначає границі зон музичної якості звуків і викликає переживання інтервалів, є ладова якість звуків»¹⁴².

Після закріплення в пам'яті дитини сенсорних еталонів абсолютної висоти звуків та сформування перцептивного (пасивного) рівня розвитку абсолютного слуху настає перехідний етап «на новий, більш високий, репродуктивний рівень, рівень так званого активного абсолютного слуху, ...етап позатембрового сприйняття. Звільнення від тембрової залежності проявляється на початку в упізнаванні звуків най-

¹⁴¹Миллер Дж. Магическое число семь, плюс или минус два // Инженерная психология. — М., 1964. — С. 568.

¹⁴²Бережанский П. Н. Абсолютный музыкальный слух (сущность, природа, генезис, способ формирования и развития). — М., 2000. — С. 7.

ближчих до вихідної октави того ж музичного інструмента. Потому впізнавання поступово розповсюджується на звуки інших музичних інструментів, власного голосу і навіть на звуки «немузичного походження»¹⁴³.

Таким чином, розширення діапазону ідентифікації абсолютної висоти звуків формується В. Куфлюком на основі їх октавної схожості й тому не викликає труднощів.

Значення ґрунтовної теоретичної підготовки для осіб з абсолютним слухом

Як уже говорилося, Василь Олексійович високо ставив значення абсолютного слуху в музичній діяльності. Однак як високоосвічений музикант і педагог Куфлюк бачив різницю між майже рефлекторним відтворенням абсолютної висоти мелодії, поміченим ним в народних колективах, та свідомим застосуванням абсолютного слуху для професійних цілей музиканта. Якраз останньому для повноцінного і ефективного використання абсолютного слуху як інструмента в розв'язанні різноманітних творчих завдань вкрай необхідно є, на думку В. Куфлюка, міцна музично-теоретична база.

Повертаючись до критичних суджень про цінність абсолютного слуху, слід згадати неоднозначні відгуки про загальномузичну ерудицію осіб із абсолютним слухом. Серед недоліків абсолютного слуху доволі часто згадують теоретичну неосвіченість його володарів. «Абсолютний слух може затримувати розвиток інших сторін музичного слуху, оскільки він їх заміняє і знімає практичну потребу в них», —

¹⁴³ Бережанский П. Н. Абсолютный музыкальный слух (сущность, природа, генезис, способ формирования и развития). — М., 2000. — С. 47.

писав Б. М. Теплов¹⁴⁴. Роздумуючи над проблемними сторонами володарів абсолютного слуху, М. Михальченко також зазначає: «Певно, й вам зустрічалися виконавці, гра яких, незважаючи на їх абсолютний слух, не становила цінності: вона була невиразна. Чим це пояснити? Очевидно тим, що свого часу чудовий слух учня був своєрідною «виручалкою» для нього. І врешті відбувся відрив абсолютного слуху від емоційної сфери музиканта... Звідси — всілякі теорії на зразок тієї, що абсолютний слух зайвий, що він позбавляє гру музиканта емоцій»¹⁴⁵.

Проблемним моментом функціонування абсолютного слуху в музичній практиці часто називають труднощі транспозиції. Як зазначають Н. та Р. Танеда, «абсолютник», чий слух добре розвинутий в ладовому сенсі, «може транспонувати музичний твір за допомогою відносного слуху, чудово уявляючи собі звукову тканину завдяки абсолютній звуковисотній пам'яті. Тому для транспонування вона є перевагою, а не недоліком»¹⁴⁶. Отже, знову на передній план виступає проблема методично вірного підходу до розвитку всіх складових відносного слуху на базі абсолютного.

Точка зору, висловлена А. Мясоедовим, що «в переважній більшості абсолютний слух — чудова передумова музичальності, але іноді він стає на шляху розвитку останньої»¹⁴⁷, частково є справедливою. Адже для «чудової передумови»

¹⁴⁴Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. — М.-Л., 1947. — С. 153.

¹⁴⁵Михальченко М. Абсолютний слух: здобуток чи вада? // Музика. — 1984. — № 5. — С. 21.

¹⁴⁶Taneda N. & R. Erziehung zum absoluten Gehör. Ein neuer Weg am Klavier. — Mainz, 1993. — S. 13.

¹⁴⁷Мясоедов А. К вопросу слухового анализа // Восприятие музыкального слуха: Сб. ст. — М., 1977. — С. 144.

мусить бути знайдене оптимальне застосування. Тобто, на базі, як правило, в ранньому віці проявленого абсолютно-го слуху треба розвинути хороший відносний слух, бо, як пишуть Науокі та Рут Танеда, «добрий відносний слух є обов'язково потрібним для кожного музиканта, незалежно, чує він абсолютно чи ні»¹⁴⁸.

І тут якраз проявляє себе методична прогалина — відсутність посібника з розвитку ладового слуху таких учнів. Як слушно зазначає А. Мясоєдов: «Педагоги зазвичай просто ігнорують «абсолютників», будуючи свою роботу в розрахунку на відносний слух»¹⁴⁹. При цьому останні пристосовуються йти шляхом найменшого опору — при слуховому аналізі виділяють абсолютну висоту, не сприймаючи загального забарвлення, характеру звучання, ладової характеристики співзвуч. І, якщо результат задовольняє вчителя, такий учень в складніших завданнях перестає правильно застосовувати енгармонізм і з часом відстає від своїх товаришів з відносним слухом через брак музично-теоретичної освіти.

Тому справедливо звучить вислів Е. Бінделя: «Абсолютний слух з усім, що він в себе включає, змінює свій прояв в залежності від того, хто є його володарем. Музично освічений і неосвічений обходяться з ним по-різному, що в одного може бути окрилюючою здібністю, в іншого — непотрібною можливістю»¹⁵⁰.

Отже, слід цілком погодитися із А. Мясоєдовим, який вважає, що «учні з абсолютним слухом потребують строго

¹⁴⁸ Taneda N. & R. Erziehung zum absoluten Gehör Ein neuer Weg am Klavier. — Mainz, 1993. — S. 10.

¹⁴⁹ Мясоєдов А. К вопросу о слуховом анализе // Воспитание музыкального слуха: Сб.ст. — М., 1977. — С. 143.

¹⁵⁰ Bindel E. Von absolutes Gehör // Die Drei. — Stuttgart, 1952. — S. 213.

індивідуального підходу, ... для них звичайна методика, розрахована на відносний слух, нічого не дає»¹⁵¹.

Така ж точка зору підтримана німецьким музичним педагогом П. Міхелем: «Нам здається, що занедбаність відносного слуху у володаря абсолютного слуху заважає йому у розвитку вищих музичних здібностей і приводить нас до висновку, що деякі особи з абсолютним слухом мають незначні музичні здібності. »¹⁵².

«На жаль, немає жодної школи, жодної методичної праці, присвяченої проблемі вдосконалення абсолютного слуху. Як правило, цей процес довільний... Потрібна вміла робота з такими людьми, але як саме її проводити, ніхто не знає»¹⁵³, — беспорядно робить висновок М. Михальченко.

В. О. Куфлюк зумів вирішити проблему конфлікту абсолютного слуху і загальноприйнятої системи розвитку відносного слуху. В своїй системі він сумістив два завдання: вироблення абсолютного слуху і вже на його основі — опанування знань із галузі сольфеджіо (спів з нот, слуховий аналіз, музичний диктант) та теорії музики (побудова ладів, інтервалів, акордів, енгармонізм звуків, їх різна функція в тональностях). Завдяки поєднанню можливостей абсолютного слуху, відмінної музичної пам'яті та теоретичних знань його учні діставали можливість надзвичайно вільно орієнтуватись у найскладнішому музичному матеріалі та довільно оперувати ним при здійсненні подальших творчих завдань.

¹⁵¹ Мясоєдов А. К. вопросу о слуховом анализе // Воспитание музыкального слуха: Сб. ст. — М., 1977. — С. 144.

¹⁵² Michel P. Psychologische Grundlagen der Musikerziehung // Handbuch der Musikerziehung 2. — Leipzig, 1968. — S. 66.

¹⁵³ Михальченко М. Абсолютний слух: здобуток чи вада? // Музика. — 1984. — № 5. — С. 21.

Таким чином, засадничі принципи системи розвитку музичного слуху В. Куфлюка знаходять своє обґрунтування в працях теоретиків і практиків музично-слухового виховання та дослідників психологічних особливостей абсолютного слуху. Підсумувавши їх можемо відзначити, що напрацьована в ході практичних занять Куфлюкова система цілком укладається в русло останніх наукових висновків в галузі проблематики розвитку музичного слуху та музичної пам'яті.

Система розвитку музичного слуху В. Куфлюка, зорієнтована на сформування як пасивного (здатність до ідентифікації абсолютної висоти звуків), так і активного (здатність до репродукування (відтворення) абсолютної висоти звуків) абсолютного слуху, стала неоціненним внеском в галузь теоретичних та практичних знань про це специфічне і не до кінця пізнане явище.

ПІСЛЯМОВА

Цією книгою автор намагалася віддати належну шану людині великого серця, світлого розуму і дивовижного прозоріння, людині високого обов'язку і самовіддачі.

Хтозна, чи не порятувала доля Василя Куфлюка від загибелі, розлучивши з Янушем Корчаком і вихованцями, зате подарувала йому іншу творчу ниву — педагогічну працю для земляків. Тут він якнайповніше прислужився, відкривши перед багатьма з них широкі горизонти освіти та мистецтва. У видинівській творчій лабораторії В. Куфлюк виплекав, відточив свою унікальну систему розвитку слуху, що зламало стереотипи погляду на абсолютний слух як на рідкісну вроджену здібність та пододало існуючу в системі музично-слухового виховання суперечність між відносним і абсолютним слухом. Про це можна з впевненістю стверджувати на основі аналізу світових досліджень абсолютного слуху. Ще за чверть століття до того, як концепція моноладотонального формування абсолютного слуху була теоретично обґрунтована, В. Куфлюк успішно реалізував її в практичній музично-педагогічній діяльності. Яскраве цьому підтвердження — плеяда високопрофесійних музикантів із абсолютним слухом.

Важливою є вдячна пам'ять про видагнуту людину, та ще важливіше — продовження її справи. Зважаючи на сучасні можливості звукозапису видається важливим видання в майбутньому нотного збірника разом із аудіодиском, який допоможе адаптувати систему розвитку абсолютного слуху В. Куфлюка до умов сучасної музичної освіти та дасть змогу застосовувати її широкому колу педагогів-музикантів.

Працюючи над книгою, я відчувала щире доброзичливість колишніх вихованців Василя Олексійовича Куфлюка та всіх видинівців, яким і складаю велику подяку.

АНКЕТА
ОПИТУВАННЯ КОЛИШНІХ УЧНІВ
В. О. КУФЛЮКА

Шановний п. _____

Ми ставимо за мету вивчення практичного досвіду В. О. Куфлюка з розвитку абсолютного слуху, його теретичне обґрунтування, створення основи для подальшого застосування. З допомогою анкети будуть опитані колишні учні В. О. Куфлюка.

Анкетування дасть змогу виявити, узагальнити та проаналізувати результати та ефективність вироблення абсолютного слуху за методом, створеним В. О. Куфлюком, а також дослідити вплив абсолютного слуху на професійне і творче становлення його учнів.

Просимо Вас відповісти на поставлені запитання. У деяких запитаннях із набору поданих відповідей слід позначити одну або кілька на Ваш вибір. Запитання, на які Ви не можете відповісти, можуть бути пропущені.

Дата _____

Ваш вік _____

Ваша освіта, професія _____

Місце праці, займана посада, науковий ступінь, творче звання.

1. У якому віці Ви почали займатися у Куфлюка?

2. Яким був на той час рівень Вашої музичної освіти?

3. Яким на Вашу думку був рівень розвитку Вашого слуху?

- слабо розвинутий відносний слух
- середнього рівня відносний слух
- добре розвинутий відносний слух
- абсолютний слух
- важко сказати.

4. Як часто відбувались і як довго тривали заняття у В. О. Куфлюка?

5. Яким був кінцевий результат занять?

– Пасивний абсолютний слух (здатність ідентифікувати (назвати) абсолютну висоту звуків).

– Активний абсолютний слух (здатність відтворити (проспівати чи просвистіти) звук заданої назви)

– Обидва види абсолютного слуху.

– Обмежений абсолютний слух:

• тільки білі клавіші,

• тільки середні октави,

• тільки звуки тембру фортепіано (скрипки).

– Незалежний від тембру абсолютний слух.

– Абсолютний слух не розвинувся зовсім.

6. Скільки часу минуло від періоду занять у Куфлюка?

7. Яку роль у Вашому житті займала музика з часу закінчення занять?

– Ви навчалися музики далі. Де?

– Працювали в галузі музичного виконавства або музичної освіти. Де

– Займалися музикою у вільний час:

• грали на музичних інструментах;

• співали соло, в хорі;

• зовсім не займалися музикою.

8. Як на Вашу думку одержані у В. О. Куфлюка знання вплинули на Ваші подальші успіхи?

– Сприяли успішному навчанню у музичних навчальних закладах.

– Сприяли професійним успіхам.

– Дозволили активно займатись музикою у вільний час, підбрати на слух, брати участь в ансамблях.

– Ніяк не вплинули.

Якщо після занять у В. О. Куфлюка у Вас були розвинуті хоч якісь прояви абсолютного слуху, просимо дати відповіді на подальші запитання.

9. Чи можете Ви в даний час ідентифікувати (назвати) висоту почутого звуку?

- Так, завжди.
- Так, переважно:
 - * за винятком дуже високих звуків;
 - * за винятком дуже низьких звуків;
 - * за винятком звуків рідкісних тембрів.
- Часто мені вдається ідентифікувати звук:
 - * переважно білі клавіші;
 - * переважно тембр фортепіано або дуже знайомого інструменту...;
 - * окремі звуки, наприклад, С, D, G, А, або інші ...

10. Чи можете Ви ідентифікувати також тихі звуки?

- Так.
- Гірше.
- Ні.

11. Чи можете Ви ідентифікувати дуже короткі звуки?

- Так.
- Гірше.
- Ні.

12. Чи можете Ви заспівати або просвистіти звук заданої назви?

- Так, завжди.
- Так, але залежно від внутрішнього стану іноді неточно.
- Так, але лише певні звуки
- Ні.

13. Якщо ви хочете ідентифікувати (назвати) почутий звук, чи проспівуєте його про себе?

- Ні, ніколи
- Так, іноді, залежно від того, який це звук.
- Так, завжди

14. Чи можете Ви внутрішнім слухом, без проспівування почути звук бажаної висоти?

- Так.
- Ні.

15. Якщо «Так», у якому тембровому забарвленні чуєте Ви цей звук?

- Фортепіано.
- Голос.
- Інші інструменти.
- Важко сказати.

16. Чи траплялося Вам помилятися при ідентифікації звуків?

- Ні, ніколи.
- На півтон.
- На цілий тон, терцію, кварту.
- На октаву, квінту.
- Різні помилки.

17. Чи траплялося Вам помилятися при відтворенні звуків заданої назви?

- Ні, ніколи.
- На півтон.
- На цілий тон, терцію, кварту.
- На октаву, квінту.
- Різні помилки.

18. У якому діапазонному відрізку трапляються помилки?

- На високих звуках.
- На низьких звуках.
- На всьому діапазоні.

19. Чи помічаєте Ви занижкий або зависокий стрій інструменту у порівнянні з 440 Гц?

- Так.
- Ні.

20. Чи змогли б Ви заспівати нотами відому Вам мелодію у різних тональностях?

- Так, без труднощів.

– Так, але залежно від тональності з більшими чи меншими труднощами.

– Ні, бо перша тональність мені заважатиме.

21. Чи, на Вашу думку, змінюється характер твору залежно від того, в якій він тональності звучить?

– Так, в будь-якому разі.

– Так у певних випадках, залежно від тональності, є тональності близькі за характером.

– Ні, я цього не помічаю.

22. Чи маєте Ви які-небудь кольорові уявлення про тональності?

– Так.....

– Ні.

23. На що, на Вашу думку, Ви опираєтесь, коли ідентифікуєте або відтворюєте абсолютну висоту звуків?

– Специфічна здатність пам'яті.

– Внутрішня порівняльна шкала.

– Асоціації певної висоти звуку з певною мелодією.

– Інше ...

– Важко сказати.

24. Наскільки легко Ви вичленовуєте абсолютну висоту окремих звуків із акордового чи поліфонічного музичного матеріалу?

– Без труднощів.

– В залежності від складності.

– Тільки в одноголосній мелодії.

– Тільки окремо взяті звуки.

25. Чи мають Ваші батьки, брати, сестри, інші родичі абсолютний слух?

– Так ...

– Ні.

ДЯКУЄМО ЗА СПІВПРАЦЮ.

З повагою Гусар Дзвіна Олексійвна

ПІСЕННИЙ МАТЕРІАЛ ДЛЯ ЗАНЯТЬ

Пісенька про "До"

Do - ро - го - ю йду, пі - сень - ку ве - ду: До, до, до!

Пісенька про "Ре"

Ре - мінь чор - ний, ре - мінь жов - тий, о - би - два ре - ме - ні, Ре, ре, ре.

Пісенька про "Мі"

Міс - то блан - зень - ко, піш - ки йти ле - гень - ко, Мі, мі, мі.

Пісенька про "Фа"

Фа - фа - фа, фа - фа - фа, швид - ко по - їд ґ - де. Фа, фа, фа.
Фа - фа - фа, ско - ро вже жук до нас при - ї - де. Фа, фа, фа.

Пісенька про "Соль"

Со - нечко, со - нечко, зв - глянь у ві - ко - неч - ко, Соль, соль, соль.

Пісенька про "Ля"

Ля - соль, соль - ля - соль, ве - се - ля пі - сень - ка. Ля, ля, ля.

Пісенька про "Сі"

Сід - лай ко - ня, сід - лай ко - ня во - ро - но - го, бо вже по - ра! Сі, сі, сі.

Пісенька про "До"

До - ро - го - ю ви - со - чень - ко жук манд - ру - є по - ма - лень - ко. До, до, до.

Журавель

Дов - го - но - гий жу - ра - вель до мли - на по - ї - хав,
До мли - на по - ї - хав, стра - хо - ви - ше бя - чив.
Ой лю - лі, ой лю - лі, стра - хо - ви - ше бя - чив.

У кота-воркота

У ко - та - вор - ко - та у сме - та - ні пів - хвос - та,
Де ти, ко - те, хо - див, що так хвос - тик за - бі - лив?

Вже гримить...

Вже гри - мить, вже гри - мить, бу - де, бу - де до - шик.

У зеленім лужку

У зе - ле - нім луж - ку, їх - вох!
Рві зна - йшов я ду - ду, їх - вох!
То не ду - да бу - ла, їх - вох!
Ве - се - лу - ха бу - ла, їх - вох!

У полі, на горі...

У по - лі, на го - рі зай - че - ня си - дить,
У зе - ле - нім лі - сі ві - те - рець шу - мить.

Дивак

Жив - був ди - вак, спав ці - лий день,
ї - сти ось так встать бу - ло лень.

Білочка

Ой спі - ва - ла й тан - цю - ва - ла бі - лоч - ка хо - ро - ша,
всі під - мет - ки по - гу - би - ла, йшла до - до - му бо - са.

А ми просо сіяли

А ми про - со сі - я - ли, сі - я - ли.

Бігла кізка топиться

Бі - гла кіз - ка то - пи - ти - ся, а ца - по - чок ди - ви - ти - ся. Впа - ла кіз - ка
в о - по - лон - ку, а ца - по - чок за го - лов - ку: смик до - го - ри!

Ту-ту-ту...

Ту - ту - ту, вже ма - ши - на тут! Їдь - мо, ма - мо, їдь - мо з на - ми,
ско - ро бу - дем за го - ря - ми! Ту - ту - ту! Вже ма - ши - на тут!

Угадай, Ганно

У - га - дай, Ган - но, на - ша ми - ла Ган - но,
На чи - їй ру - ці, на ме - ре - жен - ці пер - стень ле - жить.

Поїзд

По - їзд наш і - де, аж зем - ля гу - де, і кон - дук - тор наш свис - тить,
по - їзд швид - ко мчить, і кон - дук - тор наш свис - тить, по - їзд швид - ко мчить.

Яблунька

Ой ма - лень - ка я - блунь - ко, під - рос - тай!
Ой ма - лень - ка я - блунь - ко, роз - кві - тай!
Ти, вес - ня - не со - неч - ко, дуж - че грій!
До - зрі - вай - те, я - блуч - ка чер - во - ні!

Гоша

Го - ша спить со - лод - ким сном, а со - бач - ка під вік - ном:
"Гав - гав - гав! Гав - гав - гав! Хо - чу каш - ки з ма - лоч - ком!"

Горобець

Го - ра - бець мя - лень - кий, не бо - їть - ся він лю - дей.
Як лиш ти над Прут пі - деш, то і там йо - го зна - йдеш.

В'ється річка

В'ється річ - ка по пі - соч - ку, між ка - мін - чи - ків бі - жить.

Ходить зайчик

Хо - дить зай - чик по са - ду, по са - ду,
Їсть тра - вич - ку й ло - бо - ду, ло - бо - ду.

Осінь

Ві - є ві - тер, ві - є, ві - є, по - ві - ня - є,
І жоя - ті лис - точ - ки з де - ре - ва зри - ва - є.

Сидить Василь на припічку

Си - дить Ва - сіль на при - піч - ку, дер - жить ко - та за ни - точ - ку.
Ко - тик зуб - ки роз - ту - лив і Ва - сіль - ка у - ку - сив.
А дзусь, а дзусь, ко - ше - ня! Не за - йма - ти Ва - си - ля!

Ах вы, сени мои, сени

Ах вы, се-ни мо-и, се-ни, се-ни но-вы-е мо-и, се-ни
но-вы-е, кле-но-вы-е, ре-шет-ча-ты-е.

Небылица

Ра-но-ут-ром ве-чер-ком, поз-но на рас-све-те
ба-ба е-ха-ля пер-дом в рас-пис-ной ка-ре-те.

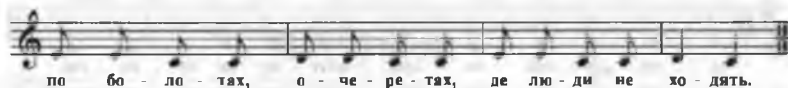
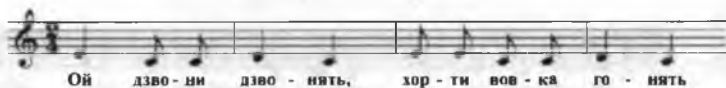
Мурлика

Мур-ли-ка мур-ко-че: мо-ро-зи-ва хо-че,
Мур-ли-ка мур-ко-че: мо-ро-зи-ва хо-че.
Мур-ли-ко ру-день-кий, за-мерз-неш, дур-нень-кий,
Мур-ли-ко ру-день-кий, за-мерз-неш, дур-нень-кий.

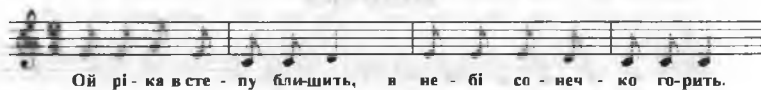
Вовк і овечки

Бі-лі вів-ці, чор-ні вів-ці, ко-зе-ня-тя і яг-ня-тя,
бе-ре-жть-ся вов-ка, бе-ре-жть-ся вов-ка!

Ой дзвони дзвонять



У човні



Танцювала риба з раком



Діду мій, дударіку



Голуб-голубочок

Го - луб - го - лу - бо - чок, си - вий бу - ру - но - чок,
чо - му, си - вий го - луб, в сте - пу не бу - ва - єш,
в сте - пу не бу - ва - єш, тра - ву не ко - ли - шеш?

Білочка

На - ша бі - лоч - ка ма - ла ямі - є тян - цю - ва - ти,
в лі - сі кож - на їй сос - на, як рід - нень - ка ма - ти.

Зайчик

В зай - чи - ка, в зай - чи - ка вуш - ка дов - гень - кі,
в зай - чи - ка ні - жень - ки ду - же шви - день - кі.

Зозуля

Ку - ку - ку, ку - ку - ку, ле бу - ла я, ку - ку - ку?
Ку - ку - ку? Ку - ку - ку? Я си - ді - ла на дуб - ку.

Їдуть пожежники

Ді - лі - дов, ді - лі - дов, вже по - лу - м'я за вік - ном...

Корова

Хо - дить - бро - дить по луж - ку чер - во - на ко - ро - ва.
Дасть во - на нам мо - лоч - ка теп - ло - го, смач - но - го.

Пастушок

Ра - но - ран - ком по се - лу па - сту - шок: ту - ру - ру - ру.
Ра - но - ран - ком по се - лу ко - рів - ки: му - му - му - му.

Ой білі гуси

Ой бі - лі гу - си вже над Прут і - дуть,
Ой бі - лі гу - си гу - ся - ток ве - дуть.
Ой бі - лі гу - си ви - йшли на лу - ги,
Ой бі - лі гу - си: ти - ги - ги.

Ой, волошко

Ой, во - лаш - ко яс - ня, го - лу - ба, за - паш - ня,
Ско - ра, кві - точ - ко ти, в жи - ті бу - деш пвіс - ти?

Дві жабки

Ой дві жаб - ки ве - чір - ком на луж - ку си - ді - ли,
ой дві жаю - ки ве - чір - ком на зір - ки гля - ді - ли.

Ой ходила Марусенька

Ой хо - ди - ла Ма - ру - сень - ка у ліс по ка - ли - ну,
та й хо - ди - ла, та й блу - ка - ла сім літ і го - ди - ну.

Сіяли дівоньки яровий хміль

Сі - я - ли ді - вонь - ки я - ро - вий хміль,
Сі - я - ли ді - вонь - ки я - ро - вий хміль, ах!
Сі - я - ли, са - ди - ли, при - го - во - рю - ва - ли, ах!
Сі - я - ли, са - ди - ли, при - го - во - рю - ва - ли.

Як пішли наші подружки

Як пі - шли на - ші по - дру - жи в ліс по я - го - ди гу - лять,
Сі - ю, ві - ю, сі - ю, вій, в ліс по я - го - ди гу - лять.

Петрусь-барабанщик

Тра - тя - та, тра - тя - та: ба - ра - бан - сту - ко - че,
То на ньо - му Пет - русь гра - є, шо за - хо - че.

Ой, ду-ду-ду...



Ой, ду - ду - ду, ду - ду - ду, си - дить во - рон на дуб - ку.
Си - дить во - рон на дуб - ку, та все гра - є на тру - бу.

Ялинка



Збе - ре - ма - ся неі ра - зом ми під я - лин - ко - ю,
По - тая - цю - єм, за - спі - ва - єм гар - ну пі - сень - ку.

Вишеньки



Ви - йшли ми з ло - па - та - ми, по - ча - ли ко - па - ти ми,



В я - ки во - ду ли - ли, ви - сень - ки са - ди - ли.

Виліз кіт на той пліт



Ви - ліз кіт на той пліт, мор - га - є,



ве - се - ло пі - сень - ку спі - ва - є.

Соловейко



Со - ло - вей - ко на - вее - ні, на - вее - ні,
Сип - ле піс - ні го - лос - ні, го - лос - ні.

Ой до нори, мишко

Ой до но - ри, миш - ко, до но - ри,
та до зо - ло - то - ї ко - мо - ри!

Чор - ний ко - то - чок миш - ку не зло - вить,
миш - ка у нір - ку, зо - ло - ту ко - мір - ку,
до но - ри, до но - ри!

Ой ну-ну...

Ой ну - ну, ой ну - ну, роз - ве - се - лім ро - ди - ну,
Ой - ну - ну, ой - ну - ну, на - шу всю ро - ди - ну,
Ля - ля - ля - ля, ля - ля - ля, ля - ля - ля - ля, ля - ля - ля,
Ой ну - ну, ой ну - ну, роз - ве - се - лім ро - ди - ну,
Ой ну - ну, ой ну - ну, на - шу всю ро - ди - ну.

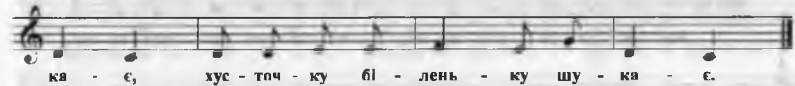
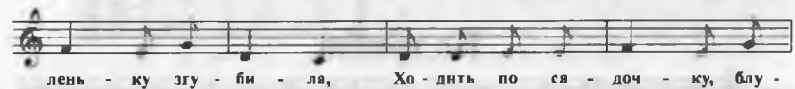
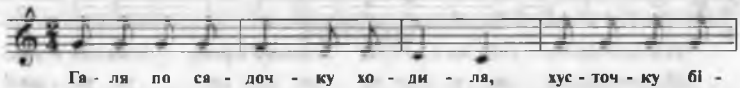
Зозуля

Ку - ку, ку - ку, чу - ти в ліс - ку, - це ж бо зо - зу - ля
там ня га - лям - ці кли - че ді - ток тв й на вес - ну.

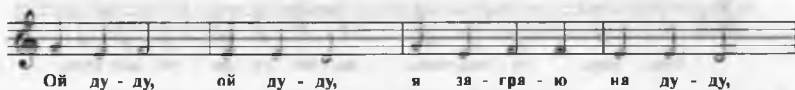
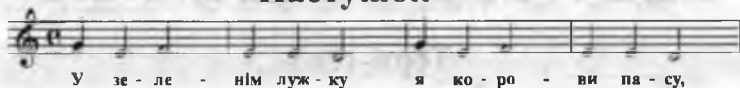
Шум



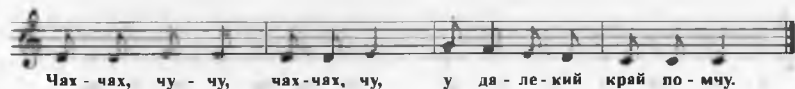
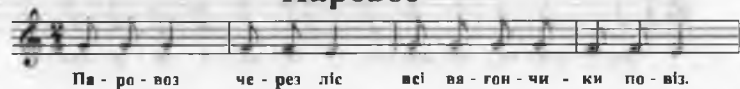
Галя по садочку ходила



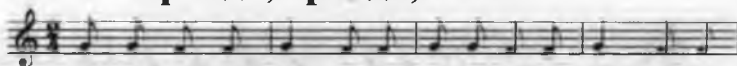
Пастушок



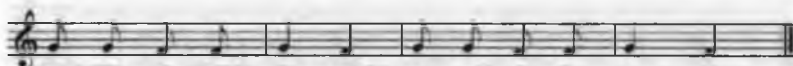
Паровоз



Прийди, прийди, сонечко

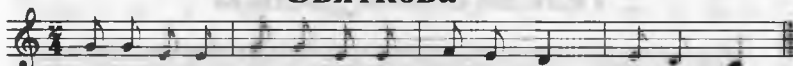


При-йди, при-йди, со - неч-ко, під мо - є ві - ко - неч-ко,



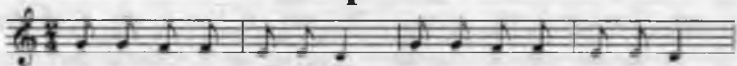
бу - де - мо ся грі - ти, як ма - лень - кі ді - ти.

Святкова

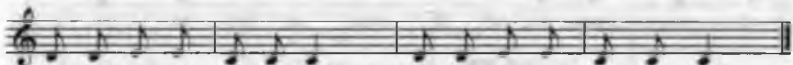


Гей, ма - ля - та, гей, ма - ля - та, стань-мо в ряд, стань-мо в ряд!
Ми ви - хо - ди - мо у свя - то на па - рад, на па - рад!

По гриби



Ми йде - мо до - ріж - ка - ми, ти - хи - ми сте - жин - ка - ми,



хо - дим між о - рі - ши - ни з пов - ни - ми кор - зи - на - ми.

Тень-тень...

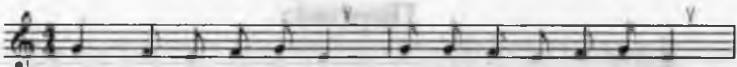


Тень - тень, по - тень-тень, ви - ше го - ро - да пле-тень,



Се - ли зве - ри под пле-тень, по - хва - ля - ли - ся весь день.

Дедушка



Де - душ - ка, де - душ - ка, се - да - я бо - ро - душ - ка,



а се - да - я бо - ро - да, да ум - на - я го - ло - ва.

Я лисичка, я сестричка

Я ли-сич-ка, я сест-рич-ка, не си-джу без ді-ла,
я гу-ся-ток пас-ля, по-лю-вать хо-ди-ла,
я гу-ся-ток пас-ля, по-лю-вать хо-ди-ла.

Зяблик

У св-доч-ку цвіт бу-я-є, ряс-ни ма-ків і фа-соль.
Зяб-лик ве-се-ло спі-ва-є: "До, ре, мі, фа, соль, До, ре, мі, фа, соль!"
Тут зв-шні-ка-ли со-ро-ки: "Не спі-ва-є так мі-хто!"
Та це я у-чу у-ро-ки: "Соль, фа, мі, ре, до, Соль, фа, мі, ре, до".

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б Музыкальная форма как процесс. Изд. 2. — Л. : Музыка. 1971. — 376 с.
2. Асафьев Б Слух Глинки // Музыкальная психология. Хрестоматия. Сост. Старчеус М. С. — М., 1992. — С. 121–129.
3. Бережанский П Н Абсолютный музыкальный слух (сущность, природа, генезис, способ формирования и развития). — М., 2000. — 101 с.
4. Вейс П. Абсолютная и относительная сольмизация // Вопросы методики воспитания слуха: Сб. ст. — Л. : Музыка, 1967. — С. 67–77.
5. Гальперин П Я Кучению об интериоризации // Вопросы психологи. — 1966. — № 6. — С. 25–27.
6. Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха. — М.-Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1948.
7. Гейнрихс Й П Музыкальный слух и его развитие. — М. : Музыка, 1978. — 80с.
8. Гейнрихс Й П Обучение пению по нотам в начальной и средней школе. — М. : Музгиз., 1962. — 245 с.
9. Глебов И О песне и песенности // Жизнь искусства. — 1918. — 14 дек.
10. Гребельник С Г Формирование у дошкольников абсолютного музыкального слуха // Вопросы психологи. — 1984. — № 2, — С. 90–98.
11. Запорожец А. В. Избранные психологические труды: В 2-х т. — М. : Педагогика, 1986. — 109 с.
12. Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 3. — М. : Музыка, 1967. — С. 134–135.
13. Карасев А Методика пения. Ч. 1, Изд. 5. — Пенза, 1902.
14. Карасева М. В. Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха. — М. : Композитор. — 1999. — 376 с.
15. Кауфман В И Абсолютный слух. Тр. Гос ин-та по изучению мозга им. Бехтерева. Т. 18, 1947. — С. 169–170.
16. Кауфман В И О роли деятельности личности в формировании и развитии слухового образа // Психологический журнал, т. 7. — 1986. — № 3. — С. 150–156.

17. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХст. — Тернопіль: «АСТОН», 2000. — 329 с.
18. Колесса Ф. Шкільний співаник у двох частинах. — Львів, 1925.
19. Кочержук М. Українська державна гімназія в Коломиї 1892–1944 // Серія «Коломийська бібліотека», вип. 8. — Коломия: Вік, 2011. — 302 с.
20. Куш В., Фролкин В. Предмет «Ритмика» в музикальному вихованні (к історії і теорії) // Художественное воспитание подрастающего поколения: проблемы и перспективы. — Новосибирск, 1989. — С. 197–205.
21. Левин А. О педагогическом наследии Януша Корчака // Корчак Я. Избранные педагогические произведения. — М.: Педагогика, 1979.
22. Леонтьев А. Н. О формировании способностей // Вопросы психологии. — 1960. — №1. — С. 7–17.
23. Леонтьев А. Н. Проблемы развития психики. Изд. 3-е. — М., 1972. — 487 с.
24. Любомирский Г. А. Музыкальный слух, его воспитание и усовершенствование. — Киев, 1924.
25. Людкевич С. Загальні основи музики. Загальна книгозбірня ч. 9. — Коломия, 1921. — 130с.
26. Людкевич С. Критичні замітки в справі науки сольфеджіо й музичного диктанту в музичних школах // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Серія: Історія української музики Том II. — Львів: Вид-во М. Коць, 2000.
27. Майданська С. Вчитель // Україна. — 1986. — № 40. — С. 10.
28. Мальцева Е. А. Абсолютный слух и методы его развития // Сборник работ физиолого-психологической секции ГИМНА, Вып. 1. — М., 1925. — С. 33–55.
29. Миллер Дж. Магическое число семь, плюс или минус два. О некоторых пределах нашей способности перерабатывать информацию // Инженерная психология. Под ред. Д. Ю. Панова и В. П. Зинченко. — М., 1964. — С. 564–582.

30. Михальченко М Абсолютний слух: здобуток чи вада? // Музыка. — 1984. — № 5. — С. 21.
31. Моравецький М Наука співу в народній школі // Учитель. Орган руского товариства педагогічного. Ред. Д-р В Щурат. Річник XX. — Ч 23 і 24. — Львів. : Друкарня Наукового товариства ім. Шевченка, 1908. — 20 грудня. — С. 361–365.
32. Музыкальное воспитание в Венгрии. — Ред.-сост. Л. Баренбойм. — М. : Сов. композитор, 1983. — 400 с.
33. Мясоедов А К вопросу о слуховом анализе // Воспитание музыкального слуха: Сб. ст. — М. : Музыка, 1977. — С. 135–145.
34. Назайкинский Е В Звуковой мир музыки. — М. : Музыка, 1988.
35. Назайкинский Е В Музыка и память // Преподавание музыкально-теоретических дисциплин в историко-стилевом аспекте. Сб. трудов Гос. муз.-пед. институт им. Гнесиных. Вып. 120. — М., 1991. — С. 8–15.
36. Назайкинский Е В О психологии музыкального восприятия. — М. : Музыка, 1972. — 384 с.
37. Назайкинский Е. В. Слух Асафьева // Музыкальная психология. Хрестоматия. Сост. М. Старчеус. — М., 1992. — С. 130–135.
38. Пеев И., Кристева С. Болгарский метод «столбца» Б. Тричкова // Вопросы методики воспитания слуха. — Л., 1967. — С. 109–129.
39. Петрушин В И Музыкальная психология: Учеб. пособие для студентов и преподавателей. — М. : Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 1997. — 219 с.
40. Попадюк М Учитель // Голос Покуття. — 2003. — 5 вересня. — № 29.
41. Рагс Ю Слух музыкальный // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. — М., 1981. — С. 102–105.
42. Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 4. — 1937.
43. Римский-Корсаков Н. А. Музыкальные статьи и заметки. — СПб, 1911.

44. Ростовський О. Я. Методика викладання музики у початковій школі. — Тернопіль: «Навчальна книга — Богдан», 2001. — 215 с.
45. Соловьев А. В. Абсолютный слух и его место в структуре музыкальных способностей // Психологический журнал. Том 8. — 1987. — № 6. — С. 139-148.
46. Сорохтей Х. Покутьська рапсодія // Прикарпатська правда : газета. — Івано-Франківськ, 1961. — 13 грудня.
47. Способин И. В. Элементарная теория музыки. — М. : Музыка, 1964. — 202 с.
48. Стрілець О. Мелодія щастя // Радянська освіта. — 1963. — 22 липня.
49. Тарасова К. В. Онтогенез музыкальных способностей. — М. : Педагогика, 1988. — 176 с.
50. Теплов Б. М. Проблемы индивидуальных различий. — М. : Изд-во АПН РСФСР, 1961.
51. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. — М.-Л. : Изд-во АПН РСФСР, 1947. — 335 с.
52. Тюлин Ю. Учение о гармонии. 3-е изд. — М. : Музыка, 1966. — 223 с.
53. Уткин Б. И. Воспитание профессионального слуха музыканта в училище. — М., 1985. — 112 с.
54. Шторк К. Система Далькроза. — Л.-М., 1924.
55. Abraham O. — Das absolute Tonbewusstsein // Sammelbände d. Intern. Musikgesellschaft, B. 3. — Leipzig (1901-1902). — S. 1-86.
56. Abraham O. Das absolute Tonbewusstsein und die Musik // Sammelbände d. Internat. Musikgesellschaft. B. 8. — Leipzig (1906-1907). — S. 486-491.
57. Altmann G. Das absolute Gehör // Neue Musikzeitung: Köln. — 1908. — №29 — S. 493-494.
58. Andres K. Stand in der Erforschung des Absoluten Gehörs. Die Funktion eines Langzeitgedächtnisses für Tonhöhen in der Musikwahrnehmung. Phil. Diss. — Bern: Drukerei der Universität, 1985. — 229 S.

59. Bachem A. Absolute pitch. // J. Acoust. Soc. Amer. — 1955. — V. 27. — P. 1180–1185.
60. Bachem A. Tone Height and Tone Chroma as Two Different Pitch Qualities // Acta Psychologica. — 1950. — № 7. — P. 80–88.
61. Baird J. W. Memory for Absolute Pitch // Studies in Psychology: E. B. Titchener commemorative volume. — Worcester, 1917. — P. 43–78.
62. Bindel E. Von absolutes Gehör // Die Drei: Monatsschrift für Antroposopie. — Stuttgart. 1952. — № 22 — S. 212–215.
63. Brainin V. Employment of Multikultural and Interdisciplinary Ideals in Ear Training (Microchromatic Pitch. Coloured Pitch) // International Soc. For Music Educ. 28. World Conference. — Bolonga, 2008.
64. Brentano F. Untersuchungen zur Sinnespsychologie. (Leipzig 1907. — Hamburg : 1979).
65. Emde C. Experimentelle Untersuchungen über die Grundlagen des absoluten Gehörs. , Med. Diss. — Berlin, 1978.
66. Falska M. Kalendaz zycia, dsialalnosci i tworczosci Janusza Korczaka // Janusz Korczak. Zrodla i studia. Tom 3. — Warszawa: Nasza ksiegarnia, 1989.
67. Helmholtz H. Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, 6 Aufl. (Braunschweig: Vieweg, 1863; 1. Aufl. : Heidelberg, 1913).
68. Heyde E. -M. Was ist absolutes Hören?: Eine musikpsychologische Untersuchung. — München: Profil, 1987. — 536 S.
69. Hurni-Schlegel L. Das absolute Musikgehör. Ansätze eines Messverfahrens — Lehrnversuch mit Kindern. Lizentiatsarbeit. Psychologisches Insttut der Universitat Bern. — Schweiz, 1977.
70. Karuso S. Solfeggio czyli nauka czytania nut glosem. Kurs 1. — Warszawa - Kraków - Lublin - Łódź - Paryż - Poznań - Wilno- Zakopane: Nakład Gebethera i Wolfa. — 1918.
71. Korpell H. On the Mechanism of Tonal Chroma in Adsolute Pitch // Amer. J. Psychol. 1965. — № 78— P. 298–300.

72. Merzan I. *Aby nie uległo zapomnieniu.* — Warszawa: Nasza Księgarnia, 1987.
73. Michel P. *Psychologische Grundlagen der Musikerziehung. Handbuch der Musikerziehung 2.* Hrsg. Walther Siegmund-Schulze. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1968.
74. Mortkowicz-Olczakowa H. Janusz Korczak. — Warszawa: Czytelnik, 1978.
75. Revesz G. *Einführung in die Musikpsychologie.* — Bern.: 1946.
76. Rosenkaimer E. *Das absolute Tonbewusstsein // Aachen: Berufsmusiker.* — 1950. — № 3/7. — S. 135–136.
77. Schönberg A. *Stil und Gedanke // Gesammelte Schriften 1.* — Frankfurt: Suhrkamp, 1978.
78. Sergeant D. *Experimental investigation of absolute pitch // J. Res. Music Educ.* — 1969. — v. 17. — P. 135–143.
79. Siegel J. A. *Sensory and Verbal Coding Strategies in Subjects With Absolute Pitch // J. Exp. Psychol.* — 1974. — № 103/1. — P. 37–44.
80. Stumpf C. *Tonpsychologie 1 und 2 (Leipzig: Hirzel, 1883 und 1890; Hilversum: Knuf & Bonset, 1965).*
81. Takeuchi A. H. & Husle S. H. *Absolute pitch // Psychological Bulletin.* — 1993. Mar. № 113(2).
82. Tameda N. & R. *Erziehung zum absoluten Gehör. Ein neuer Weg am Klavier // Handbuch für Lehrer und Eltern zum Unterrichtswerk Hören und Spielen.* — Mainz: Schott, 1993. — 101 S.
83. Ward W. D., Burns E. M. *Absolute Pitch // The Psychology of Music.* — New York, 1982.
84. Ward W. D. *Musical perception // Foundations of modern auditory theory.* — 1970. — V. 1.
85. Weltek A. *Absolutes Gehör // Riemann-Musiklexikon. Sachteil.* — Mainz: Schott, 1967.
86. Weltek A. *Das absolute Gehör und seine Typen, 2, um ein Nachwort und ein neues Lit.* — verz. vermehrte Aufl (Bern: Franke, 1970; 1. Aufl.: Leipzig, 1938).

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
1. ЖИТТЕВИЙ ШЛЯХ ПЕДАГОГА-ПОДВИЖНИКА	9
2. ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ В. КУФЛЮКА. ІДЕЯ АБСОЛЮТНОГО СЛУХУ ЯК ОСНОВИ ПРОФЕСІЙНОГО ЗРОСТАННЯ МАЙБУТНЬОГО МУЗИКАНТА	38
3. МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА ВАСИЛЯ КУФЛЮКА— ВИХОВАТЕЛЯ ПЛЕЯДИ МУЗИКАНТІВ-ФАХІВЦІВ	52
4. СИСТЕМА РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО СЛУХУ В. КУФЛЮКА КРИЗЬ ПРИЗМУ ТЕОРІЇ АБСОЛЮТНОГО СЛУХУ	62
Абсолютний слух як загальнолюдська пізнавальна можливість.....	63
Значення абсолютного слуху для музичної практики	67
Перспектива розвитку абсолютного слуху шляхом цілеспрямованого навчання	74
Моноладотональний принцип як основа формування сенсорних еталонів абсолютної висоти звуків	84
Вікові особливості розвитку абсолютного слуху	96
Голосовий принцип у роботі над формуванням абсолютного слуху	100
Значення пісенного матеріалу у розвитку музичного сприйняття дитини	102
Метод пісень-підказок В. Куфлюка	106
Формування абсолютного слуху по всій звуковисотній шкалі.....	109
Значення ґрунтовної теоретичної підготовки для осіб з абсолютним слухом.....	112
ПІСЛЯМОВА.....	117
ДОДАТКИ.....	118
ЛІТЕРАТУРА	140

ГУСАР Дзвіна Олексіївна

**ВИДИНІВСЬКИЙ
ФЕНОМЕН
ВАСИЛЯ КУФЛЮКА**

Редагування автора

Обробка фото *Володимира Гурського*

Рисунок *Хритини Римаренко*

Комп'ютерний набір нотного тексту *Валентини Сенюк*

Комп'ютерна верстка *Віри Возняк*

Підписано до друку 20 11 2012

Формат 60x84/16 Пагір офсетний. Друк офсетний.

Гарнітура «Таймс» Умовн. друк. арк 8,60

Наклад 500 прим. Зам. № 4915



Гусар Дзвіна Олексіївна

dzwina.husar@yandex.ua

тел. 096-504-14-60

У книзі використані фото із музею В. Куфлюка у Видинові, листівки із колекції Петра Арсенича, фото із особистих архівів Валентина Олексієнка та Мирона Аронця, кадри із фільму кіностудії «Кредо» «Маєстро з Покуття» (УТ-1, 1992 р.).

Видавництво «Місто НВ»

76000, м. Івано-Франківськ,

вул. Незалежності, 53,

тел. (0342) 55-94-93.

Свідоцтво ІФ № 9 від 02.02.2001

Віддруковано: Друкарня «Місто НВ»

76000, м. Івано-Франківськ,

вул. Незалежності, 53

ДРУКАРНЯ 
МІСТО НВ