

СУТНІСТЬ ТА СТРУКТУРА СЛУХО-ТЕМБРАЛЬНИХ УЯВЛЕНЬ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ В ФОРТЕПІАННІЙ ПІДГОТОВЦІ

УДК: 780.7+370.711+786.2

Бай Біл

У статті розкрито сутність тембрального слуху, відмінності між поняттями «уява» та «уявлення», дано уточнення поняття «слухо-тембральні уявлення». На основі цього обгрунтована компонентна структура слухо-тембральних уявлень в процесі виконавської фортепіанної підготовки.

Ключові слова: тембральний слух, уявлення, фортепіанна підготовка, засоби музичної виразності.

В статье раскрыта сущность тембрального слуха, различия между понятиями «воображение» и «представление», дано уточнение понятия «слухо-тембральные представления. На основе этого обоснована компонентная структура слухо-тембральных представлений в процессе исполнительской фортепианной подготовки.

Ключевые слова: тембральный слух, представления, фортепианная подготовка, средства музыкальной выразительности.

The Bay Bean, «The nature and structure of the auditory-timbral representations of the future teacher of piano music in the preparation of» essence of timbral hearing, the differences between the concepts of «imagination» and «representation», given to clarify the term «auditory-tonal representation. On the basis of unsubstantiated component sturktura auditory-timbral representations in the process of performing piano training.

Keywords: timbral listening, presentation, piano training, means of musical expression.

Виконавська підготовка вчителя музики вважається найголовнішим компонентом в цілісному процесі його фахового становлення. Найбільш часто застосованим видом виконавської діяльності вчителя на уроці є фортепіанне виконавство. На його багатоплановість та багатofункціональність вказують науковці в галузі музичної педагогіки, такі як Е.Абдулін, Л.Арчажнікова, Ван Біл, Л.Гусейнова, Н. Згурська, З.Квасніца, І. Лисакова, Г. Саїк, Н.Тимошенко, Г.Ципін, О.Щолокова, інші. Однією з умов ефективного використання фортепіанного виконавства на уроках в школі вважається поєднання художнього та технічного аспектів володіння інструментом, використання його ілюстративної функції під час ознайомлення з різними жанрами, стилями тощо. Ці аспекти також представлені в дослідженнях методичної компетентності вчителя музики, його умінні формувати художньо-перцептивний досвід школярів (А.Каузова, Т.Завадська, Н.Мозгальова, В. Буцяк, О. Щолокова). Ці аспекти зумовлюють важливість оволодіння студентом-піаністом широкою палітри художньо-виражальних засобів гри на фортепіано, зокрема, його інтонаційно-виражальною можливістю (А.Малінковська) з метою

викликати емоційно-естетичне сприйняття (Г.Сайк), уявити багатоплановість музичної фактури як відбиття поліфонії людських думок та почуттів (М.Сибірякова-Хіхловська).

Одним з таких суттєвих засобів виразності у фортепіанному виконавстві є тембральність звукового потоку. Відомо, що акустичні властивості фортепіано історично змінювалися в процесі еволюції інструменту та виконавських можливостей піаністів. Відповідно до художнього стилю та виконавської школи виникали певні уявлення щодо тембральності виконання творів. Крім того, тембральність передбачає розвиненість особливого різновиду музичного слуху – тембрального. Він підпорядкований, з одного боку, закономірностям сприйняття акустичних властивостей звуку та їх відтворенням на різних музичних інструментах, з іншого боку, володінням засобами зміни тембральності звучання музики, що виконується, наприклад, на фортепіано, це: педалізація, виразність інтонування, швидкість та якість атаки, артикуляція тощо, усього, що закономірно впливає на тембральну окраску інтерпретації твору. Цей аспект виконавського процесу зауважений в працях піаністів, їх спогадах, методичних порадах (Г.Нейгауз, Л.Оборін, Я.Мільштейн, С.Савшинський, інші). Проте він ще не став предметом окремого дослідження в галузі методики музичного навчання, зокрема фортепіанної підготовки майбутніх учителів музики, які на уроках музики застосовують фортепіанне виконавство в музично-просвітницькому аспекті, що вимагає від них виконання клавірів опер, хорових партитур, партитур симфонічного оркестру тощо, під час якого вчитель має передати тембральні особливості різних звукових джерел (голосу, інструментів, звуків природи тощо), імітуючи їх звучання. Таким чином, *актуальність* теми статті зумовлена доцільністю формування у майбутнього вчителя музики умінь тембральної виразності фортепіанного виконавства та недостатньою розробленістю цієї проблеми в науковій літературі. *Мета статті* – на основі уточнення сутності слухо-тембральних уявлень представити їх структуру в контексті фортепіанної підготовки майбутнього вчителя музики.

Перш ніж з'ясувати структуру слухо-тембральних уявлень, розкриємо сутність двох складників зазначеного феномена: слухо-тембральність та уявлення. Музичний слух під час сприйняття твору фіксує різні властивості художнього образу, тих засобів, якими він донесений. Тому саме музичний слух представлений в різновидах: мелодійний, гармонійний, поліфонічний, тембральний, інтонаційний, абсолютний та відносний тощо. Ні про яку іншу здібність не говорять з позицій такої кількості різновидів. Відповідно до теми дослідження ми виокремлюємо тембральний слух, який є здібністю адекватно сприймати та розрізняти тембрально-акустичні особливості музичної тканини. На проблемі тембрального слуху зосереджували увагу Є.Назайкинський, Н.Гарбузов, Б.Теплов, А.Устінов, інші науковці. В їх працях актуалізоване питання суб'єктивного, індивідуального порогу тембрального слуху. У контексті фортепіанної підготовки студентів звертаємо увагу на те, що на відмінність від інших різновидів слуху, тембральний не стає предметом розвитку під час навчання. Існуюча перцептивна узагальненість, навіть стереотипність фортепіанного тембру для широкого кола слухачів, залишає питання тембральної різнобарвності фортепіано для фахівця з дуже тонким музич-

ним відчуттям та високим професіоналізмом. Між тим, тембральність як засіб художньої виразності музичного образу вимагає від піаніста високої майстерності володіння туше, педаллю, звукоздобуттям, артикуляцією тощо.

Зазначенні якості застосовуються на основі історичної еволюції тембральних властивостей інструменту та стильових тембральних уявлень інтерпретації творів, крім того, вони зумовлені також багатоплановістю використання фортепіанного виконавства учителя музики в процесі музичного навчання учнів.

Стосовно уявлень, варто звернути увагу на застосування в українській мові понять «уява» та «уявлення». Уява — це специфічно людський психічний процес, що розвивається на основі набутого досвіду. Будь-який акт праці неодмінно містить в собі уяву. Не уявивши готовий результат праці, не можна приступати до роботи. Саме в цьому й полягає важлива функція уяви як специфічно людської форми випереджального відображення дійсності [6]. Суттєвим фактором виникнення уяви є попередній досвід, на основі якого вона і виникає, будеться, створюється. На думку Г.Сельє, уява — процес виключно творчій, оскільки виникає шляхом комбінування, зіставлення зліпків минулого досвіду, вражень з реальними образами сприйняття дійсності. С. Максименко стверджує, що уява — це своєрідна форма відображення людиною дійсності, де виявляється активний випереджальний характер пізнання нею об'єктивності світу, вона зумовлена емоційно-почуттєвою психічною реакцією людини на взаємодію з дійсністю [6].

Іншого смислу набуває поняття «уявлення» — це, передусім, розуміння чогонебудь, знання, які також ґрунтуються на досвіді, поінформованості тощо. Ми у своєму дослідженні застосовуємо поняття «слухо-тембральні уявлення» за наступних причин:

1. У музичному досвіді уявлення — це знання, які отримані двома шляхами: пізнавальним та музично-перцептивним. Вони обов'язково йдуть паралельно. Якщо під час навчання музики отримуються лише знання, не підкріпленні слуховим перцептивним процесом, вони не стають усвідомленими та повними, адекватними та продуктивними. І лише за умов поєднання знань та звукового еквіваленту народжується глибинне уявлення.

2. Відповідно до слухо-тембральних уявлень, чинником стають знання щодо особливостей тембрального звучання інструменту в його еволюції, в залежності від стильових ознак та композиторського художнього методу.

Стосовно фортепіанної підготовки ми розуміли музично-тембральні уявлення як творчо-перцептивний процес переробки знань та перцепції їх звукового еквіваленту в досвід, якій стає передумовою художньо-ціннісного ставлення до звукового колориту музичної інтонації під час виконавської інтерпретації твору.

Пояснення сутності ключового поняття «слухо-тембральні уявлення» дали нам можливість визначити перший важливий компонент їх структури - *когнітивно-операційний*. Він представлений двома елементами:

· Знання акустичних закономірностей звукового тембру, його сприйняття і усвідомлення.

· Поінформованість про стильові характеристики тембральних властивостей фортепіано в його еволюції, вільне оперування ними в навчальному та виконавському процесі.

Рахуючи, що попередній досвід, який покладений в основу слухо-тембральних уявлень формується як творчий процес, було звернено увагу на творчі фактори розвитку слухо-тембральних уявлень.

Музично-тембральні уявлення в фортепіанному виконавстві – творчий внутрішньо-перцептивний процес, який стає передумовою художньо-ціннісного ставлення до звукових еталонів інтонації музики [1]. Тембр відноситься до інтонаційного комплексу музики, адже «інтонація – це синкретична єдність усіх її виражальних елементів» [8, 48]. Г.Побережна та Т.Щериця стверджують, що «залежно від образного завдання в синкретичному інтонаційному комплексі можливі акцентування його окремих аспектів. З цим пов'язане різноманіття звукових форм музичної інтонації, незвідність її лише до мелодичного елемента. Інтонаційним символом можуть стати і яскрава ритмічна формула, акордова послідовність або навіть окремий акорд, фактурна конфігурація тощо» [8, 51]. Розвиток тембральності в інтонаційному комплексі зв'язують поперед усього з розвитком музичних інструментів. Між тим, самі інструменти, в їх переважній більшості, виникли завдяки природній властивості людини розрізняти тембральну окраску звуків: шум повітря, натягнутої струни, биття пульсу, стук каміння, розкати грому, дзвони тощо. Але такого слуху було замало щоб створити музичні інструменти або образи, які відбивають звукову палітру навколишнього.

У цьому процесі задіяний слуховий комплекс та природне відчуття краси, що породжує естетичну забарвленість сприйняття звукового ландшафту навколишнього, на основі яких і створюються нові яскраві образи, тембральні інтонації тощо. Концентрація таких перцептивних процесів і переведення їх в образ мистецтва породжує феномен художньої перцепції – сприйняття звукової естетики навколишньої реальності, внутрішніх слухових уявлень в матеріалізований художніми засобами звуковий еквівалент. Фортепіано для цього є найбільш вдалим музичним інструментом, оскільки саме на ньому можна імітувати безліч художньо-інтонаційних, породжених слухо-тембральними уявленнями образів дійсності. У виконавському процесі активно задіяні асоціативні уявлення, досвід життєвих вражень, музично-перцептивний досвід. Крім того, тембральні уявлення можуть викликати також і метафоричні вербальні проєкції, що впливають на зону тембрального слуху. Між тим, вчені музиканти, педагоги нагадують і про обмежені можливості фортепіано: оскільки «стріла висотного інтонування акустично завжди попадає в ціль», виникає стереотипне уявлення про легкість гри на фортепіано [7, 47]. На справедливу думку А.Малінковської, це нерідко породжує звичку виконавця грати на фортепіано без попереднього слухового уявлення. Тому нерідко гра того, хто навчається не відрізняється тембрально акустичними пошуками інтонаційної виразності. Між тим, неможливо не включити до структури слухо-тембральних уявлень окремий, самодостатній *художньо-перцептивний* компонент, який концентрує художні слухові еталони, тембральні інтонації образи, естетико тембральні життєві уявлення та вміння їх використання під час інтерпретації музичних образів. Цьому компоненту властива наявність двох важливих елементів:

· Асоціативна зона тембрального слуху (художня та реалістична), його рефлексія.

· Фонд метафорично-образних характеристик інтонаційно-тембральних слухових уявлень, їх пояснення та інтерпретація.

За висловленням А.Малинковської, «фіксованість висоти звуків для слуху і рухових відчуттів піаніста міцно спаяні зі специфікою фортепіанного інтонаційного утворення та звуковедення. Внаслідок молоточково-ударного способу збудження коливань струни фортепіанна звуколінія акустично являє собою «пунктир» з точок-тонів. Ця дискретність звуковедення суперечить індискретній протоінтонаційній природі мелодійної лінії, яка тяжіє до якоїсь гліссандуючої безперервності. Остання більше відповідає специфіці звуколінії голосової або такої, що виконується на струнно-смичкових, духових інструментах» [7, 47]. Науковець виявила відоме усім протиріччя між зв'язною інтонацією мелодійної лінії і молоточково-ударними властивостями фортепіано. Ця ускладненість фортепіанного виконавства увесь час змушувала композиторів та піаністів збагачувати артикуляційно-технологічний, колористичний арсенал інструменту та розвивати нові обрії художньо-технічного фортепіанного виконавства. Забезпечують технологічне виконання зв'язної та інтонаційно розчленованої мелодії штрихи, вдала аплікатура, педаль. А головне — інтонаційна виразність фразування. Це можливе лише за рахунок внутрішнього слухового уявлення звучання фрази, її регістру, окраски, інтонаційного смислу.

На думку Є.Тітова, гармонія, мелодика, метроритм, фактура, контрапункт, форма тощо трактуються наукою як складні системи, які створюють ще більш складний об'єкт-метасистему музичної мови. Їх теоретичне вивчення не може здійснюватися без врахування різноманітних засобів, які забезпечують технічну реалізацію звука та його існування в об'єктивному фізичному та суб'єктивному слуховому просторі [9, 3]. Крім того, усі ці елементи виразності музичної мови на рівні виконавського процесу тісно взаємозв'язані між собою, що вимагає і цілісного підходу до їх теоретичних узагальнень. Про це слушно висловлюється А.Малинковська, стверджуючи, що автори праць, присвячених будь-якому конкретному аспекту піаністичної майстерності, будь то педалізація або артикуляція, поглиблюючись в їх специфіку, дотримуючись логіки дослідження приходили до того, що спостереження за функціонуванням одного елементу «тягне» за собою увесь «клубок» елементів [7, 69]. І.Браудо в книзі «Артикуляція» зазначає: «Дія артикуляційних засобів часто буває пов'язана з іншими виражальними засобами - динамікою, ритмікою, колоритом (тембром)» [3, 16]. Н.Голубовська наголошує: «... педалізація, базуючись на відчуту ідею, невловимо слідкує за музикою, гнучко підкорюючись мінливості ритму, інтонації, динаміки, реєстрових співвідношень, усьому комплексу, який виражає емоційну природу та ідейний зміст музики» [4, 69].

А.Бірмак найбільш докладно розглядає відмінності художньої та механічної техніки у своїй книзі «Про художню техніку піаніста», визначаючи, що завданням художньої техніки є досягнення барвистості та виразності звуку. Палітра барвистості такої техніки залежна від майстерності звукоздобуття, тоді як механічна техніка налаштована на швидкість і точність рухів [2, 77]. Піаніст має оволодіти технікою «світлотіні» в палітрі звуків, що є, на думку А.Бірмак, складною технічною задачею. Технічна «вправність» і розвинений

тембральний слух, музична образність, уява, пам'ять, художнє мислення, усе, що відноситься до музичної культури виконавця, може забезпечити розмаїття тембральності звучання фортепіано.

Китайський вчений музикант Ге Де Юуй, спираючись на рекомендації відомого китайського піаніста Чжу Гун І, пише, що в техніку входить розвинуте чуття тембральної передачі образу, яке схоже на відчуття кольору у художників. У його методичному термінологічному обігу зустрічається поняття «керувати духом мелодії», при цьому слід гармонійно поєднувати наміри композитора і свою думку: «Виконавець повинен звернути увагу на свою особливість і виявити особистий талант в процесі оволодіння стилем першотвору» [5].

Отже, для практичних виконавських дій теоретична компетенція в питаннях засобів виразності недостатня. Головним є володіння прийомами їх виконання у відповідності до слухових уявлень, зокрема, тембральних. Так, наприклад, динамічна організація фрази може сприйматися студентом наочно (в речках або графічному символі) і він буде виконувати зазначену рекомендацію. Але, лише за умов сконцентрованого уявлення про динамічну зміну фрази, про її характеристичну особливість можуть виникнути і слухові уявлення щодо її тембрального оформлення, до якого піаніст буде підпорядковувати власні технічні виконавські уміння. Інколи, властивості інструменту також стають чинником виникнення тембральних уявлень та їх художньо-технічного втілення. Цьому сприяє достатній художньо-виконавський досвід піаніста, здатного розрізняти акустичні і механічні властивості інструменту та пристосовувати їх до художньо-інтерпретаційного задуму. На підставі зазначеного ми вибрали третій компонент слухо-тембральних уявлень, який позначили як *виконавсько-технологічний*. Він також складається з двох елементів:

- Уміння застосування художньо-виконавських навичок у відповідності з тембральним уявленням образу.

- Сформованість рефлексивних та методично саморегулятивних перцептивних процесів під час виконавства (самосприйняття).

Таким чином, ми виокремлюємо три компоненти слухо-тембральних уявлень майбутніх учителів музики в їх фортепіанній підготовці: *когнітивно-операційний, художньо-перцептивний та виконавсько-технологічний*. Зазначені компоненти містять в своєму ресурсі елементи, а весь комплекс складає цілісну систему взаємозв'язаних структурних складників, оскільки слухо-тембральні уявлення не можуть виникнути поза сформованими теоретичними компетенціями щодо акустичних властивостей фортепіано, їх історичної еволюції, аналітичної образно-операційної роботи музичного мислення, поза сформованим фондом слухових тембральних еталонів та асоціативних зв'язків, а останні не можуть виникнути без виконавського досвіду володіння тембральністю звукоздобуття. Усе це дозволяє зробити висновки про комплексний підхід до розробки методики формування слухо-тембральних уявлень майбутніх учителів музики в процесі фортепіанної підготовки.

Література:

1. Бай Бин. Феномен тембрального слуха в музикальній педагогіці / Бай Бин // Наук. часопис Нац. пед. ун-ту імені М. П. Драгоманова. Серія 14.

Теорія і методика мистецької освіти. – К. : Вид-во НПУ, 2011. – Серія 14. Вип. 12(17). - С. 31- 36.

2. Бирмак А. О художественной технике пианиста. Опыт психофизиологического анализа и методы работы / А. Бирмак. – М.: Музыка, 1973. – 141 с.

3. Браудо И. Артикуляция: О произношении мелодии / И. Браудо. – Л., 1961. – С. 16.

4. Голубовская Н. Искусство педализации / Н. Голубовская. – Л. : Музыка, 1974. – 96с.

5. Гэ Дэ Юуй. Теория обучения фортепианной игре / Гэ Дэ Юуй, Чжу Гун И. – Пекин: Народная музыка, 1989. – С. 3-8.

6. Максименко С.Д. Загальна психологія / С.Д.Максименко, В.О.Соловйенко. - Міжрегіональна Академія управління персоналом (МАУП), 2000.- Режим доступу <http://studentbooks.com.ua/content/view/1276/51/1/0/>.

7. Малинковская А.В. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 039700 «Музык. образование»/ А.В.Малинковская. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2005. – 381с.

8. Побережна Г.І. Загальна теорія музики: Підручник / Г.І.Побережна, Т.В.Щерця. - К.: Вища школа, 2004. – 303.

9. Титов Е. С. Теоретические основы музыкальной артикуляции: дис. на соискание уч. степени канд искусствоведение: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Евгений Сергеевич Титов. – Ростов-на-Дону, 2002. – 219 с.

ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ЗАСІБ СТИМУЛЮВАННЯ ШКОЛЯРІВ ДО НАВЧАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

УДК: 378.937+378.126+370.192.2

**Грама Н.Г.,
Бриткіна Л.Г.**

У статті розглядається проблема стимулювання школярів до навчальної діяльності. Автори звертають увагу на особливості навчальних знань, які набуваються школярами за допомогою інформаційно-комунікаційних технологій.

Ключові слова: стимулювання, інформаційно-комунікаційні технології, навчальна діяльність.

ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ КАК СПОСОБ СТИМУЛИРОВАНИЯ УЧЕНИКОВ К УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В статье рассматривается проблема стимулирования учащихся к учебной деятельности. Авторы обращают внимание на особенности учебных знаний, которые приобретают учащиеся с помощью информационно-коммуникационных технологий.

Ключевые слова: стимулирование, информационно-коммуникационные технологии, учебная деятельность.

INFORMATION AND COMMUNICATION TECHNOLOGIES AS A MANNER OF MOTIVATION STUDENTS TO LEARNING ACTIVITY