

РОЗДІЛ 2. ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН: НОВІТНІ ПІДХОДИ ТА ТЕХНОЛОГІЇ

УДК 780.7+370.711+786.2

Бай Бинь

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ЗВУКО-ТЕМБРАЛЬНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ СТУДЕНТОВ В ПРОЦЕССЕ ФОРТЕПИАННОГО ОБУЧЕНИЯ

В статье раскрываются основные задачи и этапы констатирующего и формирующего экспериментов по проблеме звуко-тембральных представлений у будущих учителей музыки в процессе фортепианного обучения.

Ключевые слова: тембральный слух, звуко-тембральные представления, фортепианное исполнительство

The article describes the main tasks and milestones ascertaining and formative experiments on the problem of sound-timbral representations of future music teachers in the process of learning the piano.

Keywords: *the imbral ear, the sound-timbral representations, learning of piano.*

В предыдущих публикациях была актуализирована проблема звуко-тембральных представлений у будущих учителей музыки-пианистов; обоснованы критериальные характеристики его диагностики и намечены основные позиции экспериментальной методики. На данном этапе завершения исследования сделаны определённые выводы, представляющие научную новизну в раскрытии поставленной задачи.

Экспериментальная база исследования учитывала имеющиеся в науке данные про параметры оценивания тембрального слуха (Л. Корнейчук); синестезийные, полимодальные возможности звуковых представлений (Б.Галеев, И.Ванечкина, А.Томашева), их гармоническую спектральность (А.Володин), тембро-динамические аспекты музыкального мышления (Гэ Дэ Юу, Д.Дувирак, А.Мазур, С.Скребков), возможности тембрального моделирования в процессе фортепианного исполнительства (А.Исенко, В.Петрушин), стилевой аспект в развитии тембрального мышления (Ву Гоулинг, Ю.Кудряшов, Е.Назайкинский, О.Щербинина), ассоциативный компонент в музыкальном мышлении (А.Шаховской), слуховая тембральность в исполнительском процессе (А.Бирмак, С.Майкопар, А.Малинковаская, Н.Голубовская, Г.Нейгауз, Хоу Юэ.), инновационный ресурс музыкального исполнительства (Р.Петелин, С.Пучков, Е.Сизова, Фу Сяоцин, М.Черная, M.Adams, J. Beauchamp, H. Badings, W. de Bruyn).

Разнообразие тембральной проблематики, представленной в науке, *актуализирует* проблему исследовательских методов тембральных представлений. *Цель статьи* – раскрыть основные аспекты экспериментального исследования звуко-тембральных представлений студентов из Украины и Китая в процессе их фортепианного обучения.

Экспериментальное исследование включало констатирующий и формирующий эксперименты. В качестве диагностических методов были использованы: анкетирование, с помощью которого определялся уровень компетентности испытуемых в вопросах музыкального тембра. Показателем компетентности были вербальные характеристики тембральности звучания инструментов или отдельных произведений. Дополнительные данные были получены от преподавателей фортепиано. Учитывалась адекватность тембральных характеристик, а также средств выразительности, которыми это достигается в различных инструментах (сурдина, педаль, изменение штриха и другое). Важно было констатировать наличие у студентов внимательного отношения к тембру как к средству художественного выражения образа. Включался также метод звуковой анкеты, перцептивных заданий на тембральную дифференциацию: инструментально-групповую и моно-инструментальную. Предлагалось: определить на слух тембральные краски одного из

группы звучащих инструментов; охарактеризовать тембральную палитру звучания фортепиано в конкретных произведениях. Выбирались, к примеру, ярко окрашенные в тембральном аспекте произведения (К.Дебюсси «Послеполуденный отдых Фавна»), М.Равель «Ундина», И.Альбенис «Гранада», произведения китайских композиторов: Ван Ичя «Танец весны», Ли Инхай «Закад солнца над морем», Чие Ер «Місяць і хмара», другие. В качестве заданий также было применено: запоминание тембра – прослушав оркестровый фрагмент, определив его инструментальный состав (трио, квартеты, квинтеты), выбрать из звучащих произведений схожие по составу инструментов.

Опираясь на исследования Л.Корнейчук [2], было учтено наличие такой составляющей, как тембральное мышление. Автор в своём исследовании этот параметр тембрового слуха оценивала по умению студентов определить функциональное значение тембра как одного из средств музыкальной выразительности, поскольку выполнение этого задания требовало использования мыслительных операций анализа, сравнения, синтеза полученной музыкальной информации [2, с. 85].

Для оценки данного феномена в нашем исследовании был включён *критерий художественно-тембрального восприятия и мыслительно-операциональных умений тембрального мышления*. Для его диагностики использовалась серия заданий на определение источника звучания: инструментальные, имитационные (какой инструмент имитирует фортепиано), природно-имитационные (какой природный источник звука имитирует фортепиано). Для этого выбирались программные произведения китайских авторов, французских клависинистов (Ф.Куперен. Ж.Ф.Рамо), этюды-картины С.Рахманинова, малоизвестные произведения современных авторов (М.Хинастера «Сюита криольских танцев, М.Чемберджи «Альбомы детской музыки»). Во время сдачи модулей самостоятельной работы среди критериев оценки был включён и фактор свободы творческого поиска тембрального обогащения звучания произведения. Мы исходили из того, что в таких произведениях для исполнителя существует больше возможности реализовать свои представления, фантазии, чем в произведениях строгой формы или классического стиля. Главным для оценивания был параметр сопоставления тембральной выразительности характеру и художественным особенностям образа произведения. Речь идёт о художественно-функциональной и интерпретационной особенности тембральных представлений, что с одной стороны, говорит о компетентности, с другой, о качественности образного мышления.

В процессе фортепианного обучения студентов педагогических университетов, по мнению преподавателей, тембральность исполнения часто остаётся не рассмотренной за пределами часового отрезка времени работы над произведением, так как подготовка к модульной аттестации, сессии нередко требует внимания к освоению технической стороны исполнения, элементарных норм выдерживания стиля, формы произведения, выучивания его наизусть, другие этапы работы. Опрос студентов по поводу средств выразительности и возможностей фортепиано обогатить тембральную окраску произведения показал, что в большинстве случаев (около 90%) студенты не осведомлены о тембральных возможностях инструмента. Понятным для них является задания выдержать динамику, темп, форму, педаль. При этом, какую роль играет педализация в произведении, студенты полностью не осмысливают. Среди ответов были достаточно прагматические: «чтобы звучало связно», «чтобы звучало на легато», «чтобы бас и аккорд звучали вместе» и другие. Среди испытуемых были студенты с хорошей довузовской подготовкой, они отвечали более грамотно и понимали тембральную роль педализации произведения.

В ответах была замечена существенная разница между китайскими и украинскими студентами. Так, например, если украинские студенты не были компетентны в понимании сущности тембральных возможностей фортепиано, в специфике звучания обертонов, в красочно-выразительных возможностях педали, то при этом они понимали сам феномен тембральности. Что касается китайских студентов, то они путали тембр и темп при уточнении художественной сущности данного средства выразительности, они проявляли полную некомпетентность относительно его использования в фортепианном

исполнительстве. При этом тембральный слух для них – основа понимания языка, поэтому он у китайцев достаточно развит. Что касается музыкально- исполнительского процесса, то здесь полностью отсутствовала рефлексия тембрального мышления.

Однако выполнение творческих заданий на представления рисуночных, пейзажных ассоциаций после прослушивания незнакомой музыки у китайских студентов были достаточно яркими и образными. Трудности вызывали исполнительские задания на тембральную дифференциацию, особенно в полифонических произведениях. Основным фактором сложностей было неумение слышать несколько голосов одновременно, при этом удерживать технически разную длительность звуков. Особую сложность вызывала педализация. Навыки слушать педаль вообще отсутствовала у китайских студентов. Что касается украинских студентов, то они преимущественно ориентировались на педальные ремарки. При этом отсутствовала антиципация как способность предельшания тембрального звучания педали. На это указывали результаты заданий: сравнить педальную и безпедальную звучность фрагмента, охарактеризовать возможные изменения в звучании эпизода с применением педали в опережающем режиме. Предполагалось, чтобы студент пояснил, какого звучания он хочет добиться, применяя педаль.

Диагностика тембральных представлений звучания музыки проводилась и с помощью словаря эмоциональных характеристик звучания (для китайских студентов был использован вариант перевода Лю Цяньцян [3]). Задание было таким: выбрать из перечня те ремарки, которые указывают на тембральную окраску звучания; попробовать пояснить этот тембр или даже исполнить его, применяя к какому-либо произведению. Результаты также показали слабую ориентацию студентов по вопросу сущности предложенных ремарок.

Для выявления тембральных представлений также был использован метод Л.Корнейчук: «оркестровка» музыкального произведения по памяти. Предлагались первые юношеские симфонии В.Моцарта, в которых нужно было определить оркестровку. Затем выбиралась соната, схожая по характеру, в которой студенту предлагалось «оркестровать» текст сонаты, аналогично с симфонией: обозначить звучание инструментов, даже изменить регистр.

Задания на оркестровку фактуры наиболее существенны для пианистов в процессе работы над сонатами Й.Гайдна и Л.Бетховена. В процессе работы над ними уже во время формирующего эксперимента использовались задания творческого характера: представить сонату в звучании оркестра и выбрать инструменты, обосновать выбор, опираясь на характеристику тембра инструмента и на особенности той или иной партии.

Использование 3-х балльной шкалы предполагало такую логику: «3» балла соответствуют правильным ответам, адекватным решениям в заданиях на определение тембра, оригинальным выполнениям творческих заданий, проявлениям компетентности в вопросах тембральной выразительности, её образного и стиливого соответствия, сформированность навыков тембрального мышления, умений использовать тембральные возможности инструмента, владение педалью, звукоизвлечением, дифференциацией мелодических линий, другое. «2» балла ставились в случае частично правильных ответов, репродуктивно выполняемых заданий, но без ошибок, владение некоторым комплексом тембральной исполнительской выразительности, основами тембрального мышления, элементарной тембральной компетентностью. «1» бал получали студенты, ответы и задания которых выполнялись частично верно или неадекватно сути заданий, тембральное мышление соответствовало первоначальному уровню, компетентность была элементарной или вообще отсутствовала. После проведения всех диагностических процедур, испытуемые были распределены на уровни: низкий уровень номинирован как «элементарный, тембрально-слуховой»; средний уровень был обозначен как «нормативный, репродуктивно-исполнительский», высокий определялся как «творческий, самостоятельно-антиципативный».

В процессе формирующего эксперимента проверялась поэтапная методика формирования звуко-тембральных представлений будущих учителей музыки в процессе фортепианной подготовки. Были выбраны три этапа работы. Первый этап – *Аналитико-*

рефлексивный, компетентностный, цель которого заключалось в освоении знаний и опыта элементарного использования тембра как акустически-выразительного средства в исполнительском процессе. Для этого осваивались все необходимые знания технологического и художественно-стилевого порядка, осваивались и навыки использования тембральной выразительности самого инструмента. На последующих этапах эти задачи продолжались решаться на более сложном репертуаре. Особое значение имела содержательная программная линия: произведения импрессионистов, китайских композиторов и современных композиторов, музыка которых стимулировала развитие тембральной фантазии, пробуждала ассоциативные связи. Второй этап – *Исполнительско-технологический, развивающий*, цель которого было на основе полученных знаний, развить тембральный слуховой порог, ассоциативные связи внутренней перцепции, развить образное тембральное мышление. На этом этапе была учтена дифференциация между группами студентов: для некоторых, преимущественно китайцев, упор делался на развивающие возможности самого инструмента (педаль, звукоизвлечение), для других (преимущественно украинских студентов, владеющих техническими навыками тембральной окраски исполнения), предлагались инновационные подходы, альтернативное использование компьютерных технологий. В этом случае студенты использовали специальные программы, которые позволяли тембрально окрасить звучание произведения исходя из его фантазий и тембральных представлений. После этого студенты более красочно исполняли выученный репертуар и на фортепиано. Наиболее яркими результатами были: тембральная дифференциация исполнения сонаты Л.Бетховена №15; К.Дебюсси «Шаги на снегу», Ф.Шопена «Прелюдия» № 15, другие произведения.

Третий этап – *«Инновационно-акустический, творческий»* [1]. Его цель – стимулировать самостоятельное отношение студентов к тембральности музыки на основе синестезии, ассоциативной памяти, художественного мышления, межпредметных связей, других источников стимулирования творческих тембральных представлений. На данном этапе использовались задания предыдущих этапов, но на уровне самостоятельной работы студента. Интересным были сопоставления поиска тембральности звучания с картинами, живописью, причем репродукции выбирались в интернете, имели современную художественную палитру. Особый интерес у студентов вызывала китайская живопись, они оценивали её как более богатую на оттенки или как «красочную и сочную». Задания на акустическое проектирование с использованием компьютера выполнялись также с большим интересом и фантазией.

В результате проведенной работы были констатированы положительные изменения в формировании звуко-тембральных представлений у студентов экспериментальной группы как в показателях тембрального слуха, так и в показателях исполнительского тембрального разнообразия на фортепиано. Особенно высокими были результаты по исполнению тембральной дифференциации голосоведения в полифонических произведениях и «симфонизации» сонат Л.Бетховена. Эффективным выявилось использование пейзажных фортепианных произведений китайских композиторов, в процессе исполнения которых студенты представляли зримый пейзажные зарисовки и стремление передать их реальное звучание.

Литература

1. **Бай Бинь.** «Инновационный подход к развитию тембрального слуха студента-музыканта» / Бай Бинь // Виконавча інтерпретація та сучасний навчальний процес. Матеріали ІV Всеукраїнської науково-практичної конференції. Луганськ, 2012.– С. 200-201.
2. **Корнейчук Л.В.** Развитие тембрового слуха в профессиональной подготовке учителя музыки: дис. ... канд.пед.наук: спец. 13.00.08 - теория и методика профессионального образования / Корнейчук Любовь Викторовна. – катиренбург, 2000. – 172с.
3. **Лю Цяньцян.** Основы художньої компетентності. Навчальна програма та методичні рекомендації спецкурсу [Для студентів інститутів мистецтв педагогічних університетів

ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ СТУДЕНТОВ В СИСТЕМЕ ВУЗОВСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В статье дан анализ проблеме формирования художественной компетентности как способности и готовности к познавательной и практической художественной деятельности студенческой молодежи различных высших учебных заведений. Приоритетным условием формирования художественной компетентности является создание на базе высших учебных заведений или отдельных факультетов образовательных интерактивных зон, которые выполняют культурные, воспитательно-образовательные и развивающие функции, и направлены на осуществление познавательной и практической художественно-творческой деятельности студентов.

Ключевые слова: *художественное образование, художественная компетентность, образовательные зоны, интеграция, синтез, структура, высшее учебное заведение, образовательные профили, образовательное пространство, познавательная деятельность, практическая деятельность.*

In this article the analysis is given to a problem of formation of art competence as the ability and readiness for informative and practical art activities of student's youth of various higher educational institutions. Priority condition of formation of art competence is a creation of educational interactive zones on the basis of higher educational institutions or separate faculties which carry out cultural, educational and developing functions.

Keywords: *art competence, educational zones, integration, educational space, informative activity, practical activities.*

Приоритетной целевой установкой процесса модернизации содержания фундаментального художественного образования, применительно к новым условиям, становится разработка инновационных подходов к формированию художественной компетентности студентов в системе вузовского образования.

По мнению большинства специалистов в области теории компетентностного подхода [А. В. Баранников, В. И. Байденко, В. А. Болотов и др.] компетентность определяется как опыт успешного осуществления деятельности по выполнению определенных компетенций, которые необходимо трактовать как способность и готовность личности к той или иной деятельности.

В рамках изучаемой проблемы особое внимание уделяется формированию художественной компетентности как способности и готовности к художественной деятельности студенческой молодежи различных учебных заведений, что является одним из важнейших принципов воспитания ее духовности, нравственности и гуманности.

Особенно важным является формирование художественной компетенции, необходимой для профессиональной деятельности и педагогического творчества, у студентов педагогических вузов и классических университетов, как будущих специалистов в области образования.

Значительное внимание к формированию художественной компетентности уделялось вузами в 20-е годы XX столетия, которое проявлялось в организации внеаудиторной, факультативной (клубной и студийной) работы, насыщенной элементами разных видов искусств. Например, в Академии социального воспитания при непосредственном участии П. П. Блонского были организованы студии изобразительного искусства, музыки и художественной речи, а в других педагогических вузах – драматические, художественные,