

УДК 37.016:78(510)(477)

Цяо Лінь

## ПРИНЦИПОВІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ТЕМБРОВО-СЛУХОВИХ УЯВЛЕНЬ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

*У статті розглянуто принципи формування темброво-слухових уявлень майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вокальної підготовки. Зокрема: принцип розуміння важливості «діалогу культур» в процесі вокальної підготовки; принцип стимулювання музично-пізнавальної активності студентів; принцип тембрової спрямованості вокального навчання. Творче застосування цих принципів передбачає використання різноманітного вокального репертуару та різні шляхи його опрацювання, а також дозволяє отримувати найбільш оптимальний результат у формуванні темброво-слухових уявлень майбутніх учителів музичного мистецтва.*

**Ключові слова:** вчитель музичного мистецтва, вокальна підготовка, музично-пізнавальна активність, тембр, темброво-слухові уявлення.

Формування інформаційно-технологічного суспільства, докорінні зміни в соціокультурному розвитку Китаю потребують підготовки нової генерації вчителів музичного мистецтва, здатних здійснювати професійну діяльність на демократичних та гуманістичних засадах, на основі національних надбань світового значення та усталених європейських традицій. Це вимагає визначення та обґрунтування нових концептуальних засад і моделей навчання, спрямованих на підвищення якості навчання у класі вокалу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій показав, що дане питання розглядалось у дисертаційних роботах українських і китайських дослідників. Науковцями обґрунтовано концепцію вокальної підготовки вчителів музичного мистецтва (Л.Василенко), визначено комплекс комунікативних умінь (Л. Василевська-Скупа), запропоновано шляхи формування професійної та художньої компетентності (Цзян Хепін, Лю Цяньцян), вокальної культури (Вей Лімін). Проте проблема визначення принципових засад формування темброво-слухових уявлень в процесі вокальної підготовки вчителів музичного мистецтва не знайшла належного висвітлення.

Мета статті – визначення та обґрунтування принципів формування темброво-слухових уявлень майбутнього вчителя музичного мистецтва в процесі вокальної підготовки.

Специфіка формування темброво-слухових уявлень вимагала визначення та обґрунтування спеціальних принципів, впровадження яких, на наш погляд, підвищить ефективність вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Зокрема, це – принцип розуміння важливості «діалогу культур» в процесі вокальної підготовки; принцип стимулювання музично-пізнавальної активності студентів та принцип тембрової спрямованості вокального навчання.

Принцип розуміння важливості «діалогу культур» в процесі вокальної підготовки має провідне значення у формуванні темброво-слухових уявлень. Основоположник української наукової школи вивчення проблеми розуміння Г. Костюк виділив загальні особливості процесу розуміння, незалежно від того, що саме стає об'єктом розуміння. Вчений розглядає розуміння як пізнання суттєвого, розкриття об'єктів та явищ дійсності в їх зв'язках, відношеннях і властивостях, безпосередньо не даних. Розуміння зароджується в чуттєвому сприйманні і є аналітико-синтетичним процесом, який включає виділення основних елементів певної ситуації, «сміслових віх» та об'єднання їх в єдине ціле [3]. Важливу роль у цьому процесі відіграє уява, особливо така глибинна і принципова її форма, як емпатія, яка сприяє емпатичному розумінню – важливій якості особистості. Емпатичне розуміння іншої людини об'єднує здатність слухати й передавати почуте іншому. Таке розуміння включає процеси адекватного представлення

(тобто сприйняття того, що і як людина переживає) і комунікації (тобто переконання інших у своєму розумінні почуттів, поведінки й досвіду). Воно є важливим для будь-якої спільної діяльності, зокрема вокальної і педагогічної діяльності.

Обґрунтовуючи тезаурусно-інформаційну концепцію розуміння, Ю.Шрейдер, вказує, що людина за рахунок наявності у неї розвинутого тезаурусу має змогу глибше зрозуміти інформацію. Разом з тим, одержана ззовні інформація може сприяти зміні, розширенню наявного тезаурусу [9]. Ці міркування безпосередньо стосуються і мистецької галузі, адже тут тезаурус повною мірою виявляє себе як систематизований обсяг уявлень про здатну бути освоєною суб'єктом частку світової культури, поєднання цих уявлень на образній основі у суб'єктивну картину світу. М.Пахтер наголошує на тому, що художньо-естетичний тезаурус охоплює поняття, запас уявлень від спілкування з мистецтвом, музично-інтонаційних моделей, емоційно-ціннісних відношень. Значущість його для формування темброво-слухових уявлень майбутнього вчителя музики пояснюється тим, що мистецтво «пробуджує особливий вид критичної уяви і створює мову символічної комунікації», необхідної для якісного, виразного, живого виконання музики [5, с. 12-20].

Варто зазначити, що упродовж останніх проблема комунікації є предметом інтенсивних наукових розробок у різних галузях знань. На переконання дослідників, у теорії і практиці освітньої діяльності майбутніх учителів чільне місце має зайняти гуманістична категорія діалогу, її функціональна насиченість, зокрема – допомогти порозумітись за рахунок діалогічності. Бо порозуміння (за М.Бахтінім, який звертав увагу на гуманістичний характер діалогу, розглядаючи його як діалог думок, позицій, розумінь, почуттів) педагога та учня є двостороннім розумінням, «двома свідомостями», діалог стає вищим рівнем спілкування, коли утворюється нова єдність двох і більше людей.

Розглядаючи діалог як музично-культурологічний феномен, О.Самойленко відзначає його умовність, що розкривається, з одного боку, як діалог останніх-граничних-сміслових інтенцій культури, а з іншого – як діалог свідомості, особистісного становлення. Ці форми діалогу-поетична і психологічна-також вступають у складно-опосередковані діалогічні відношення. Останні реалізуються в музичній творчості як діалог естетичних доміант, з одного боку, і як відповідність (відповідальність» у Бахтіна) стилістичного самодіалогу музики, з іншого [7, с. 12-13].

За М.Бахтінім діалог проявляється в здатності естетично стверджуватись в бутті за допомогою іншого, здатності до розуміючого діалогу і до відповідного розуміння. Естетичне у смисловій концепції діалогу М.Бахтіна є провідним завдяки уявленню про персоналізованість діалогу. Воно набуває широти не тільки поетичної, а й категорії культурологічної [1]. При цьому, якщо діалог у теорії М.Бахтіна – це форма спілкування і спосіб розуміння, то полілог, адресований саме слову, є наслідком діалогічного залучення даного слова до різних життєвих і художніх контекстів. Змістовна широта даних понять дозволяє знаходити в них універсалії культури.

Стійкість певних культурологічних доміант суттєво впливає на досвід виконавської інтерпретації музики. З точки зору О.Чеботаренко, з позиції виконавця в діалозі з музикою можна говорити про три стильові тенденції виконавської інтерпретації, що відповідають трьом основним її історичним етапам: класичну, романтичну, герменевтичну. Оцінка музики з позицій герменевтики дозволяє говорити про особливу співвіднесеність розуміння та інтерпретації в музиці. Саме розуміння, на думку вченої, є основним і множинним. Тобто, припускаючи значну кількість виконавських версій музичного опусу, які в сукупності створюють уявлення і про якість музичного тексту як художнього у широкому розумінні, і відповідну «відкритість цих меж» [8]. Природу інтерпретації можна визначити як одиничний унікальний акт створення смислової концепції твору і ствердження її як найважливішої. Таким чином, множинність та унікальність, розуміння та інтерпретація є необхідними сторонами виконання музики як творчого акту. Отже, реалізація даного принципу в практиці

вокальної підготовки студентів передбачає розвиток естетичних ідеалів і смаку, формування темброво-слухових уявлень як таких, що містять величезний потенціал для втілення прекрасного у вокальному мистецтві.

Дієвість попереднього принципу підсилюється врахуванням вимог принципу стимулювання музично-пізнавальної активності студентів. Цей принцип спрямований на розвиток потреб, прагнень, інтересів майбутніх учителів музичного мистецтва, забезпечує їх здатність до набуття знань у галузі вокального мистецтва, визначає їх активне ставлення до пізнавальної діяльності. За свідченням дослідників (Д. Богоявленської, Дж. Брунера, П. Блонського, В. Вілюнаса, Г.К. Остюка, Є. Назайкінського, Б. Теплової, Ю.Т. Трофімова та ін.), пізнавальна діяльність характеризується узагальненим і опосередкованим відображенням дійсності, і значно розширює можливості пізнання. Вона дозволяє, відштовхуючись від аналізу фактів, доступних безпосередньому усвідомленню, пізнати те, що недоступно до сприйняття за допомогою органів чуття. На основі практичної діяльності у людини розвилась здатність здійснювати аналіз на рівні оперування поняттями, які систематизовані у різні системи (наукові теорії) фіксують та узагальнюють досвід людства, концентрують набуті знання і стають відправним пунктом для подальшого пізнання дійсності. Як філософська категорія, пізнання – це суспільно-історичний процес творчої діяльності людини, що формує її знання, на основі яких виникають цілі і мотиви діяльності. Термін «музичне пізнання» говорить про те, що дане явище підкоряється загальним закономірностям пізнавальних процесів, провідним з яких є мислення – найвищий ступінь пізнання. Відповідно до визначень психологів (В.Вілюнаса, Г.Костюка, Є.Назайкінського, Б. Теплової, Ю. Трофімова та ін.) основним етапом процесу пізнання є пізнавальна активність, а результатом завжди є та чи інша думка, що приводить до логічного висновку, узагальнення, які є основними складовими мислення.

Механізм функціонування пізнавальної активності полягає в наступному. Активність пізнання починається з орієнтовної реакції (за Павловим із запитання «Що це таке?»). Потім через цікавість, допитливість переходить в стійкий пізнавальний інтерес, який має сформуватись у пізнавальну потребу. Пізнавальна потреба переводить пізнавальну активність на внутрішню необхідну діяльність, викликає підвищену жадобу знань, потяг до творчого осмислення і практичного застосування. Музично-пізнавальна потреба – основа мотиву успішної вокальної діяльності, за якого закінчується процес стимулювання учіння педагогом і починається самостимулювання студента. За такого перебігу розвитку активності пізнання майбутній вчитель починає насолоджуватись будь-якою новою інформацією, інтерпретацією в її предметно-наукову область, яка в даний час є предметом його підвищеного захоплення.

Музично-пізнавальна активність може розглядатись як підготовчий етап розвитку пізнавальної самостійності, суть якої полягає в тому, що спираючись на відоме, студент на основі самостійного пошуку «відкриває нові знання, або ж створює нові способи пошуку цих знань» [6, с. 83]. Кульмінаційним пунктом пізнавальної самостійності є вироблення і обґрунтування гіпотези з наступним доведенням її достовірності, що значною мірою зближує музично-пізнавальний процес з науковим дослідженням. Така спрямованість діяльності студента, на думку В.Пилипчук, дозволяє викладачу з «розумінням» ставитися до певного зусилля у вирішенні навчального завдання чи до свідомого поглиблення знань. При цьому, за рахунок пізнавальних дій думка набуває емоційного забарвлення і стимулює пам'ять аналогічно активності дії [6, с.84]. Отже, в контексті дослідження музично-пізнавальна активність визначається як процес освоєння музичної дійсності, що відбувається завдяки мисленневим діям та операціям. Вони узагальнюються, завдяки чому легко переносяться з одного матеріалу на інший, скорочуються, певною мірою автоматизуються.

Значно підвищити зацікавленість студентів вокальною діяльністю допоможе впровадження в практику принципу тембральної спрямованості вокального навчання. Будучи однією з важливих змістових та інформаційно-виразних характеристик виконання, тембр спрямовує

увагу студентів на усвідомлену тембротворчість, дозволяє акцентувати увагу викладача і студентів на якості звучання, його художній стороні, на відтворенні багатобарвності тембрових барв та їх виразного озвучення, на удосконаленні вокальних умінь і навичок. Нагадаємо, що Б. Асаф'єв ставив тембр у перший ряд факторів, що мають вирішальне значення у сприйнятті характеру музики.

Аналіз репертуарного забезпечення вокальної підготовки вчителів музичного мистецтва висунув на перший план проблему відповідності тембрового відтворення музичних творів. Сучасні музикознавці (М. Давидов, С. Коровецька, О. Маркова, В. Сумарокова та ін..) виокремлюють аналогове тембровідтворення, що передбачає відтворення тематичного матеріалу тим же або подібним тембром; і темброве переосмислення, в результаті якого той чи інший матеріал може викладатись далеким від оригіналу тембром, переосмислюватися. Останнє особливо важливо при підготовці саме вчителів музичного мистецтва [2, с. 184].

Увага до виражальних якостей тембру актуалізує питання тембрової драматургії. На думку С.Коровецької, темброва драматургія як інтонаційне явище утворює особливий зріз інтонаційного процесу, що реалізується в системі тембрових зв'язків. Інтонація визначає усі стадії вивчення музичного твору й обумовлює становлення музичної драматургії, організує просування музичної думки і взаємодії виражальних засобів [4].

Важливе місце у цьому процесі належить темброво-слуховим уявленням. Виконуючи контролюючу функцію, вони визначають спрямованість і контроль перебігу всієї сукупності засобів і прийомів, що створюють динаміку музичного розвитку, а також емоційно-логічне мислення музиканта. Вокаліст не лише сприймає внутрішнім слухом близькі й далекі логічні поєднання уявлюваних звучань, а й реалізує їх, втілюючи в конкретному вимовленні. Це вже цілісний, специфічний комплекс організованих у часі, реальних, не тільки темброво-слухових, емоційно-логічних уявлень, спонукань, а й фізичних дій. На переконання М.Давидова, темброво-слухові уявлення викликають попереджувальні адекватні м'язові реакції, а за ними й конкретні ігрові дії. Міра зусиль та співвідношень виконавських засобів в умовах естради також визначається за участю тембро-слухо-моторного контролю артиста. Темброво-слухові уявлення звукової потреби тут асоціюються зі способами їх технічного втілення [2, с. 127]. Слід враховувати, зазначає вчений, що слухові інтонаційно-темброво-ритмічні, агогічні, артикуляційні, динамічні та інші уявлення виконавця не зводяться лише до раціонального визначення тонності, напруженості та співнапруженості близьких і далеких інтервалів чи інших елементів архітекtonіки твору. Тому? що, по-перше, несуть у собі суб'єктивно-особистісне ставлення до виконуваного матеріалу; по-друге, спрямовуються на сприймання уявлюваного слухача з урахуванням його культури; по-третє, можуть змінюватись під враженням естрадного самопочуття виконавця, акустичних умов концертного залу, реакції слухачів тощо. Тому важливо відрізнити ідеальні зв'язки, тобто в уявленнях, від реальних – у живому звучанні. При цьому, залежно від індивідуального трактування музичного твору, можлива варіантність штрихів, нюансів, акцентуації, гучності, тембрів, агогічних відтінків, темпів. Отже, впровадження принципу тембральної спрямованості вокального навчання вимагає чіткої структурної організації вивчення музичного твору, раціонального розподілу його на окремі смислові фрагменти і поетапне їх засвоєння студентами.

Необхідно зазначити, що творче застосування розглянутих принципів передбачає використання різноманітного вокального репертуару та різні шляхи його опрацювання, а також дозволяє отримувати найбільш оптимальний результат у формуванні темброво-слухових уявлень майбутніх учителів музичного мистецтва.

#### Список використаних джерел.

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М., 1974. – 502 с.
2. Давидов М. Виконавське музикознавство : Енциклопедичний довідник / М.А. Давидов. – Луцьк : ВАТ «Волинська обл. друк», 2010. – 400 с.

3. Костюк Г. Навчально-виховний процес і психічний розвиток особистості. / Г.С.Костюк. – К.,1989. – С. 251-300.
4. Коровецька С. Темброва драматургія як інтонаційне явище (на прикладі симфонічних творів П. Чайковського) автореф. дис.. канд. мист./ С.П. Коровецька. – Київ, 1994. – С.15-16.
5. Пахтер М. Культура на перепутьї. Культура и культурные институты в 21 веке : [пер. с англ. Л.Звонська] / М.Пахтер, Ч.Лендрич.. – М. : Классика. – 21, – 2003. – 211 с.
6. Пилипчук В. Розвиток педагогічної майстерності вчителя в предметних методиках навчання. / В.В. Пилипчук. – К. : Педагогічна думка, 2007. – 176 с.
7. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен : методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. дис... канд. мист. / О.О. Самойленко. – К., 1998. – С. 12-13.
8. Чеботаренко О. Культурологічні аспекти виконавської форми в музиці : автореф. дис.. канд. мист. / О.І. Чеботаренко. – Харків,1998. – С.14-16.
9. Шрейдер Ю. Тезаурусы в информатике и теоретической лингвистике / Ю.А. Шрейдер // Философские проблемы психологии общения. –Фрунзе, 1976. – С.67-69.

*In the article the principles of formation of timbre and auditory representations of future teachers of music in the vocal training. In particular: the principle of understanding the importance of «dialogue of cultures» in the process of vocal training; principle of stimulating music and cognitive activity of students; principle vocal timbre orientation training. Creative application of these principles involves the use of various vocal repertoire and different ways of processing and allows to obtain the optimal result in the formation of timbre and auditory representations of future teachers of music.*

**Keywords:** teacher of music, vocal training, music and cognitive activity, tone, timbre, auditory presentation

УДК 783.8 (477)(09)

Яронуд З.П.

## РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНО-РЕЛІГІЙНОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ ВІД ХРЕЩЕННЯ ДО НАШИХ ДНІВ

*У статті виділено і охарактеризовано п'ять етапів в історії становлення і розвитку українського духовного хорового співу, а саме: християнський (домонгольський), монгольський, козацький, радянський, період української державності. Підкреслено, що навчання церковному співу відіграло значну роль у формуванні освітницької системи у Київській державі і вплинуло на подальший розвиток хорового мистецтва в Україні.*

**Ключові слова:** духовно-хоровий спів, церковний спів, «звичайний спів», партесний спів, новий «лінійний» спів, «золота доба».

Українська хорова музика найвищими своїми художніми досягненнями завдячує церковній культурі – багатовіковому центру музичного професіоналізму. Офіційне хрещення у 988 році України-Руси Володимиром Великим стало життєдайним джерелом для культурного життя народу, яке надавало змісту і розквіту тим мистецьким цінностям, що зароджувалися в нових формах релігійного життя. Київська князівська влада почала приділяти велику увагу освіті, «книжній» вченості, що було зумовлено суспільними потребами у знаннях. Князь Володимир увів обов'язкову шкільну освіту для дітей вищого стану. Далі справу створення шкіл продовжив Ярослав Мудрий. Анна (Янка) Всеволодівна (дочка Всеволода Ярославича), як черниця Андрієвського монастиря у Києві «збирала молодих дівчат і навчала їх письма, ремесла, співу, шиття та інших корисних для них знань» [9, с. 44]. Доказом того, що невід'ємним предметом освіти в Україні-Русі був спів, є спогади, які збереглися в давньоруських билинах: