

9. *Рогачевская Е. М.* О русском хороводном творчестве / Е.М. Рогачевская // Актуальные проблемы современной фольклористики: сб. ст. и материалов. — Л.: Музыка, 1980.
10. *Фокин М. М.* Против течения / М.М.Фокин. - Л.: Искусство, 1981. – 510 с.
11. *Чепалов О. І.* Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія / О.І. Чепало. Харк. держ. акад. культури. – Х.: ХДАК, 2007. – 344 с.
12. *Kjell Erik Rudestam.* Experiential Groups in Theory and Practice Monterey, Calif.: Brooks / Cole, 1982; - М.: Прогресс, 1990. – СПб.: Питер Ком, 1998.

УДК 37.016:781.22

Бай Бин

ФЕНОМЕН ТЕМБРАЛЬНОГО СЛУХА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ

Розкрито феномен тембральності як домінуючої якості музичного звуку, представлено аспекти його розвитку в музичній педагогіці і, зокрема, у фортепіанному виконавстві. З педагогічної точки зору актуалізована проблема розвитку тембрального слуху і тембральних музичних уявлень.

Ключові слова: тембр, музичний слух, тембральний слух, слухо-тембральні уявлення.

Многочисленные концепции и рекомендации музыкантов исследователей и педагогов практиков посвящены феномену музыкального слуха как музыкальной способности, обуславливающей творческую художественно-индивидуальную многогранность любого вида деятельности в области музыки. Достаточно напомнить труды А.Готсдинера, Н.Гарбузова, С.Майкапара, Б.Теплова, Е.Назайкинского, М.Старчеуса, Д.Кирнарской, Б.Галеева и И.Ванечкина.

Как известно, музыкальный слух - способность человека полноценно воспринимать музыку - необходимая предпосылка композиторской и исполнительской деятельности. На особую роль слухового восприятия и самовосприятия (умения слышать себя во время игры) указывали Ф.Шопен, Г.Нейгауз, Л.Боренбойм, Я.Мильштейн, Г.Ципин и многие другие музыканты.

В. М.Теплов различал два значения термина «музыкальный слух»: в широком и узком смысле. Так под понятием «музыкальный слух» в широком смысле он понимал как звуковысотный слух, так и некоторые другие его виды (тембровый, динамический и др.); в узком смысле, речь должна идти только о звуковысотном музыкальном слухе. Поскольку звуковысотное движение является основным «носителем смысла» в музыке, ведущую роль в ее восприятии и воспроизведении играет именно звуковысотный слух, без которого «невозможно никакое осмысленное восприятие музыки, тем более — никакое музыкальное действие» [7].

Музыкальный слух также является основой музыкального мышления и музыкальной оценочной деятельности. Общая проблематика развития музыкального слуха, как правило, лежит в плоскости развития музыкальных способностей (Теплов Б.М., Мясищев В.М., Готсдинер А.Л., Берлянич М.М., другие). На теоретическом уровне обобщений, имеющем методологическое значение для музыкальной педагогики, в науке представлена классификация видов музыкального слуха. Наиболее общепринятыми разновидностями музыкального слуха считается мелодический, гармонический, абсолютный, относительный, тембро-динамический, внутренний. Все виды слуха участвуют в исполнительском процессе. В зависимости от специфики инструмента могут возникать некоторые доминирующие функции одного из видов. Так, например, для скрипичного исполнительства очень важен абсолютный слух или хотя бы сильно развитый относительный. То же самое можно утверждать и по отношению к духовым инструментам, для которых гармонический слух важен, но не имеет такого доминирующего значения, как для дирижера оркестра или хора.

Наше внимание обращено на феномен тембральности, который в музыкальной педагогике рассматривается в контексте с индивидуальными перцептивными процессами и акустическими возможностями инструментов, а также музыкально-слуховыми представлениями о звучащем образе-интонации, что особенно важно для фортепианного исполнительства. Известно, что нередко фортепиано выполняет аккомпанирующую функцию, при этом задача пианиста заложена в сложной исполнительской имитации оркестрового звучания, хорового звучания, звучания природных явлений, других инструментов и человеческого голоса. Всё это требует от пианиста хорошо развитого тембрального слуха, перцептивного художественного опыта, обеспечивающего «творческое рождение» тембральных звуковых представлений.

Проблема нашего исследования состоит в поиске методических основ развития тембрально-слуховых представлений у студентов в процессе фортепианной подготовки в университетах Китая и Украины. *Актуальность* данной проблемы обусловлена определяющей функцией тембрально-слуховых представлений в процессе художественно-образной интерпретации произведений как творческой цели исполнительства.

Цель статьи – уточнить сущность понятия «тембральный слух», «музыкально-тембральные представления», определить взаимосвязь данных феноменов и их функции в фортепианной исполнительской подготовке студентов, будущих учителей музыки.

Известно, что основными характеристиками звука является высота, длительность громкость и тембральность. Именно эти качества звука определяют и весь комплекс музыкально-выразительных средств художественного языка музыки.

Высота - характеристика звука как волны: частота колебаний (воздуха). Звук, обладающий определённой высотой, в музыке часто называется тоном. С акустической, физической точки зрения следует напомнить, что высота звука — субъективное качество слухового ощущения, наряду с громкостью и тембром, позволяющее располагать все звуки по шкале от низких к высоким. Для чистого тона она зависит главным образом от частоты (с ростом частоты высота звука повышается), но при субъективном восприятии также и от его интенсивности — при возрастании интенсивности высота звука кажется ниже [9]. Высота звука со сложным спектральным составом зависит от распределения энергии по шкале частот. Теоретической единицей измерения абсолютной высоты звука является герц (Гц).

Звуковысотность – такая характеристика звука, которая не имеет аналогии с языковыми средствами других искусств, однако, она тесно связана с речевой интонацией и слуховым восприятием речи. О сравнении этих двух источников звука, с точки зрения их восприятия, говорил А.Леонтьев. Учёный указывал на то, что для речевых звуков главными образующими и константами являются специфические тембры, иначе говоря, характеристики их спектра, их основная частота не несет смысло-различительной функции, и в восприятии речи мы от нее обычно отвлекаемся. Что касается музыки, то её главная образующая есть высота, а их константы лежат в сфере звуковысотных отношений. Соответственно речевой слух - это слух в основе своей тембровый; музыкальный же слух есть слух тональный, основанный на способности выделения из звукового комплекса высоты и высотных отношений [2].

Если принять точку зрения учёного, то получается, что музыка, стремящаяся к постоянному отражению реалий жизни в звуковых образах, «ищет» разнообразия тембральности, чтобы лучше быть понятой тем, кто её слушает и воспринимает. Слух, настроенный на восприятие речи, обладает тембральной доминантой.

Проблема тембральности в музыке связано с акустическими явлениями физики. Как известно, тембр (франц. timbre) - термин, определяющий качество звука, его окраску, характер, особый колорит, которые, в свою очередь позволяют дифференцировать музыкальные и немusикальные (речевые) звуки одной и той же высоты, исполняемые на различных инструментах или различными голосами. Тембральность – окраска звука – имеет некоторую аналогию с колоритом в живописи, с тоном, с характером речи, определяющую индивидуальность человека.

Но есть ещё одно качество звука – длительность. Она также влияет на тембр, являясь дополнительным параметром звука, в частности путём реверберации. Такое качество звука, как темп, ритм, метричность свойственны и другим видам искусства. Художники и архитекторы точно представляют ритм картины и архитектурного проекта или пейзажа. Хореограф чувствует метро-ритм движений, скорость пульсации. Пульсацию ритма чувствует поэт. Может ли не быть связана метро-ритмическая основа музыки, как временного искусства с тембром?... Как пишет А. Леонтьев, при слишком малом времени реверберации тембру свойственны оттенки сухости, безжизненности. Но речь идёт о долготе звука, может ли он влиять на тембр. Если искусственно-музыкальным путём мы продлеваем «жизнь» звука с помощью педали, то меняем и его тембр. Акустический эффект, связанный с реверберацией наиболее сильно влияет на тембр, однако он не имеет точного отражения в тексте. При сильной реверберации звуки не меняют свою фиксированную длительность, происходит эффект дополнительного звучания. Как говорил Леонтьев, дополнительные параметры звука, влияющие на тембр, расстояние до источника звука влияет на воспринимаемую громкость и спектр, поскольку поглощение воздухом высокочастотных компонентов происходит более интенсивно, чем средне- и особенно низкочастотных. Реверберация изменяет тембр звука, так как затягиваются переходные процессы. Музыка становится невыразительной, от исполнителя требуется большая громкость. И наоборот, слишком большое время реверберации делает звук бубнящим, неразборчивым. Звуки наплывают друг на друга. Наилучшим тембровым условиям отвечает некоторое оптимальное время реверберации. Реверберация также влияет на тембр звука, так как отражение звука в помещении для различных частот различно. В результате спектры исходного и отраженного звуков неодинаковы, что накладывает свой отпечаток на тембр [2].

В цитируемом источнике упоминалось и о динамике – последнем из характерных природных качеств звука. Динамика, как известно, сила звучания. Можно сравнить её с интенсивностью контрастов на полотне художника, с яркостью театральных и хореографических костюмов. Динамика напрямую характеризует образ: тихий, безмятежный, утончённый, умиротворённые – градации от *pp* до *ppp*. Яркий, бурный, призывающий к борьбе образ исполняется в соответствующей динамической шкале - от *f* до *fff*. Тембр тут является средством скорее акустического представления: что именно звучит в закодированном композитором тексте: фанфары, колокола, речетативный призыв. Сопоставляя тембр с другими характеристиками звука, Е.Назайкинский пишет, что в отличие от высоты, громкости и длительности, а в известной мере, и от пространственного расположения, тембр не может быть охарактеризован какой-либо одномерной величиной. Высоты могут в виде точек выстроиться в линию, как и различающиеся интенсивности или длительности, а изменение локализации связывается в наших представлениях даже с реальной траекторией перемещающегося звука. Смены же тембра невозможно вообразить как однолинейные уже потому, что и сам тембр не воспринимается как точечное явление. Тембр, в сущности, есть нечто сложно-объемное [4, 31]. С точки зрения акустики, тембр – результат колебаний и вибраций воздушных потоков. Поэтому, пишет Е.Назайкинский, в широком смысле тембр оказывается вне ряда, образуемого высотой, громкостью, длительностью и пространственной локализацией. Его отношение к ним является не координационным, а субординационным — тембр вбирает эффекты всех других свойств, выступает как характер звучания в целом [4, 31].

Итак, тембр — генеральное свойство звучащего источника, а не одного только звука, тогда как определенная высота, та или иная громкость конкретизируются в единичном звуке [4]. А раз речь идёт о некоем внутренне – слуховом целостном представлении, то целесообразно говорить о факторе, обеспечивающем развитие таких представлений. По нашему мнению, фактором может быть богатый перцептивный опыт, как музыкальный, так и жизненный (витальный), состоящий из слуховых эталонов звучащей среды во всём её проявлении (природная среда, искусственная, урбанизированная среда). Таким образом, каждый музыкант имеет свои тембральные представления музыкального образа, что подчёркивает индивидуальность, субъективность этого процесса. Тембр – субъективно

воспринимаемая особенность звука, его окраска, связанная с одновременным воздействием различных звуковых частот» [8].

С педагогической точки зрения, такой перцептивный слуховой опыт прежде всего проявляется в тембро-динамическом слухе (Н.Гарбузов, А.Мазель, С.Назайкинский, О.Сахалтуева). Нередко, игра на «р» (piano) вызывает у студента пианиста большую сложность, чем игра на f (forte). Тут сказывается и неумение владеть звуковым туше, и отсутствие выразительного интонирования. Тембро-динамический слух вообще имеет большое значение для студента-пианиста, поскольку предопределяет разнообразие и качество фортепианного туше. Последнее, в свою очередь, является основой исполнительского мастерства студента-музыканта. Особое значение данный вид слуха приобретает в процессе исполнения полифонических произведений. Перед исполнителем стоит достаточно сложное задание: сыграть на одном инструменте каждый из голосов полифонической фактуры таким образом, чтобы сложилось ощущение многотембровости исполнения [6].

В музыкальной педагогике для развития теории тембро-динамического слуха большое значение имела зонная концепция Н.Гарбузова [1]. Будучи учёным-акустиком, он обратил внимание на феномен интонации и рассмотрел его как степень акустической точности воссоздания высоты тона и тонов в их соотношении во время музыкального исполнения. По его мнению, интонация адекватно воспринимается слухом в тех случаях, когда звучащий тон располагается в середине какой-то области частот, близких к абсолютно точной, определённой зоне. В его зонной теории звуковысотного слуха интонация представляет собой разницу между двумя интервалами, входящими в состав одной и той же зоны. При этом интонация может восприниматься слухом как качественно верное, даже когда совпадение не является абсолютно точным. Это касается, например, пения или игры на инструментах, не имеющих фиксированной высоты каждого тона [1]. Основой концепции Н.Гарбузова является существование зонного и внутренне - зонного тембрального и динамического слуха. Зонами тембрального восприятия являются различные типы музыкальных инструментов, например, саксофон, труба, виолончель, фортепиано, орган и другие виды. Что касается внутренне-зонного отличия тембра, то оно характеризуется качественным различием тембральной окраски в пределах одного тембра. Например, звучание фортепиано – один общий тембр, при этом, пианистическое мастерство часто оценивается именно по критерию многотембровости звучания фортепиано, что особенно хорошо слышно в полифонии (М.И.Сибирякова–Хихловская). Другим примером может служить методика ориентации на внутреннееслуховые представления оркестровки звучания фортепианных сонат Л.Бетховена

Аналогичный процесс происходит при восприятии и исполнении динамики. Можно говорить о зонных разновидностях динамики, а можно говорить и о внутренне-зонных динамических представлениях внутри одного динамического поля. В этом плане представляется ассоциативный ряд с цветовой гаммой, когда одному тону, например, синему, соответствует целый спектр различных тонов. С точки зрения исполнительства – такой ярко выраженной градации не существует объективно-фиксировано, поскольку она является внутренним качеством перцептивных процессов индивидуальности музыканта-исполнителя или того, кто воспринимает, слушает музыку. Кто-то способен слышать тончайшие градации тембро-динамических зон, кто-то слышит только зонные разграничения.

Педагогическая задача определена поиском методов развития внутреннего зонного тембрового и динамического слуха, овладение в процессе восприятия и исполнения различной градацией перцептивной дифференциации в изменении тембра в пределах одной динамики [3, 53].

Применительно к исполнительству, например, фортепианному, проблема музыкального слуха, в частности, тембрального, имела неоднозначные подходы. Известно, что большинство музыкально-педагогических направлений XVIII— XIX вв. не связывали решение задач двигательного характера с одновременным и параллельным слуховым воспитанием [5, 174]. При этом лучшие представители музыкальной педагогики акцентировали внимание на слуховом контроле и развитии слуха (Ф.Шопен, Р.Шуман, К.Вик А. и Н.Рубинштейны, Г. фон Бюлов, Т.Лешетицкий, Л.Ауэр, А.Брандуков). Но, как пишет

Е.Назайкинский, интерес к вопросам слухового развития был скорее исключением, чем правилом в исполнительстве, ориентированном на развитие изолированной пальцевой техники. Если взять более ранний период – средневековья, то вопросы слуха вообще стояли далеко от вопросов теории музыки, её структурной организации, логики её построения и гармонического оформления. На рубеже XIX и начала XX века, вопросы механистичности исполнительского процесса перестают доминировать в музыкальной теории и практике. В первом ряду представителей нового направления в музыкальной педагогике, ориентированном на слуховое развитие в исполнительстве, были английский теоретик и методист Т. Матей, требующий от играющего неослабного и активного вслушивания в собственное исполнение; он выделял две функции слуха: сиюминутное слушание себя и «слушание вперед». Мы усматриваем в этом посыл на развитие слуховых представлений и звукотворческой воли на их реализацию.

Определённый вклад в процесс слухового развития музыкантов внесли и немецкие педагоги Б.Циглер, Ф.Либенштейн. Они пытались создать специальные музыкально-педагогические системы, которые базировались на принципе акцентированного слухового развития учащегося. Концепция Б.Циглера, например, также ориентирована на слуховые представления, поскольку согласно ей «идеально» задуманный звук неизбежно, в силу некоего психофизиологического механизма, вызовет к жизни соответственно «идеальное» движение руки исполнителя [5, 174]. Особого внимания заслуживает работа К.А.Мартинсена, в которой он выдвигает самый важный исполнительский тезис: формирование слуховой, звукотворческой воли должно с первых шагов быть целью педагогики. При этом под звукотворческой волей он понимает стремление к определенному и конкретному достижению в музыке выработанных слуховых комплексов-представлений.

В качестве выводов отметим, что в последние годы в музыкальной педагогике уже не встаёт вопрос о значимости слухового развития исполнителя и подчинения его исполнительского процесса слуховым, в том числе тембральным музыкальным представлениям. Музыкально-тембральные представления в фортепианной подготовке студента – творческий внутренне-перцептивный процесс, предпосылка художественно ценностного отношения к звуковым эталонным интонаций-образам в исполнительской интерпретации. Однако, что касается пианистических позиций, традиционно принятых в китайской пианистической школе, то проблема слухо-тембральных представлений пока ещё не осмыслена полностью педагогической музыкальной общественностью. По-прежнему доминирует позиция приоритета изолированной пальцевой техники.

Дальнейшей нашей задачей представляется разработка методики фортепианного обучения, основанной на стратегии развития художественно тембральных слуховых представлениях будущих учителей музыки в университетах Украины и Китая.

Литература

1. **Гарбузов Н.А.** Зонная природа динамического слуха / Н.А.Гарбузов. - М.: Гос. муз. изд-во, 1955. – 107 с.
2. **Леонтьев А.** Биологическое и социальное в психике человека / А.Леонтьев //Проблемы развития психики. - 4-е издание. М., 1981. - С. 193-218.
3. **Музыкальный профессиональный слух пианиста и его развитие:** Методическая разработка по курсу “Теория пианизма”/ Сост. Мазур А.К. - Одеса, 1979. – 64 с.
4. **Назайкинский Е.В.** Звуковой мир музыки / Е.В.Назайкинский. - М.: Музыка, 1988. – 254 с.
5. **Психология музыкальной деятельности:** Теория и практика: Учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / Д.К.Кирнарская, Н.И.Киященко, К.В.Тарасова и др. / [Под ред. Г.М.Цыпина]. – М. : Издательский центр „Академия”, 2003. – 368 с.
6. **Сибірякова-Хіловська М. І.** Формування досвіду сприйняття поліфонії у майбутніх учителів музики: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02 – «Теорія та методика навчання (музика і музичне виховання)» / М.І. Сибірякова-Хіловська. - Київ, 2007. - 285 с.

7. **Теплов Б.М.** Психология музыкальных способностей / Б.М.Теплов // Избранные труды: В 2-х т. Т.1. - М.: Педагогика, 1985. - 328 с.
8. **Устинов А.** О понятии «музыкальный тембр» [Электронный ресурс] / А.Устинова // Фрагмент доклада на научно-практической конференции в Ростовской консерватории (2000г.) Режим доступа : http://virartech.ru/articles/musical_timbre.php.
9. **Olson Harry F.** Music, Physics and Engineering / F.Olson Harry . — Dover Publications, 1967. — P. 248–251.