

**НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені М.П.Драгоманова**

БАЙ Бінь

УДК: 378.013+780.71

**ФОРМУВАННЯ ЗВУКО-ТЕМБРАЛЬНИХ УЯВЛЕНЬ
МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ В ПРОЦЕСІ
ФОРТЕПІАННОГО НАВЧАННЯ**

13.00.02 – теорія та методика музичного навчання

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

дисертації на здобуття наукового ступеня

кандидата педагогічних наук

Київ-2014

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана у Державному закладі «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д.Ушинського, Міністерство освіти і науки України, м. Одеса.

Науковий керівник: кандидат педагогічних наук, доцент
РЕБРОВА Олена Євгенівна,
Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д.Ушинського», доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії.

Офіційні опоненти: доктор педагогічних наук, професор
ГУРАЛЬНИК Наталія Павлівна,
Національний педагогічний університет імені М.П.Драгоманова, професор кафедри фортепіанного виконавства і художньої культури;

кандидат педагогічних наук, доцент
ЩЕРБІНІНА Ольга Миколаївна,
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя, доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки

Захист відбудеться «12» лютого 2014 року о 16.30 на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.053.08 у Національному педагогічному університеті імені М.П.Драгоманова за адресою: 01601, м. Київ, вул. Пирогова,9.

Автореферат розісланий «10» січня 2014р.

**Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради**



А.В.Козир

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження. Виконавська підготовка вчителя музики вважається найголовнішим компонентом у цілісному процесі його фахового становлення. Це пояснюється тим, що сприйняття учнями живого звучання музики наповненого емоційним натхненням виконавця-вчителя значно ефективніше впливає на їх духовну сферу, художньо-естетичний розвиток. Найбільш часто застосованим видом виконавської діяльності вчителя на уроці є фортепіанна гра. На її багатоплановість та багатфункціональність вказують науковці в галузі музичної педагогіки України і Китаю, зокрема, Ван Бін, Н.Гуральник, Є.Йоркіна, В.Крицький, І.Лисакова, Мен Мен, Г. Саїк, Фу Сяоцзін, Н.Цюлюпа, Ши Дзюнь-бо, О.Щолокова та ін.

Однією з умов ефективного використання фортепіанного виконавства на уроках у школі вважається володіння вчителем художньо-виражальними можливостями інструменту. До таких відносять інтонаційно-виконавський комплекс (Б.Асаф'єв, А.Малінковська) як художній синтез засобів та виконавських прийомів відповідних до образу, стилю, жанру, фактури твору. У педагогічному аспекті застосовується з метою викликати емоційно-естетичне сприйняття, уявити багатоплановість музичної фактури як відбиття «поліфонії людських думок та почуттів» (М.Сибірякова-Хіхловська). Він формується на основі розвитку музично-виконавського мислення (О. Бурська, Ге Де Юуй); володіння ним забезпечує виконавську культуру та майстерність (Л.Гусейнова, Н.Згурська), зокрема орієнтацію в стильовому різномаятті фортепіанних творів (В. Буцяк, О. Щербініна). У сучасних дослідженнях з питань методики удосконалення фортепіанної підготовки майбутнього вчителя музики знаходять своє втілення методичні поради та узагальнення педагогічного досвіду найкращих музикантів-піаністів минулого та сучасності, а саме Л.Баренбойма, А.Бірмак, О.Гольденвейзера, Б.Кременштейн, Г.Нейгауза, Л.Ніколаєва, С.Савшинського, С.Фейнберга та ін. Їх творча спадщина переконливо свідчить про вагомість художнього аспекту в інтерпретації фортепіанних творів, що вимагає від виконавця особливих здібностей: художньо-образного мислення, асоціативної пам'яті, розвиненої уяви, відмінного музичного слуху. Китайська фортепіанна педагогіка останні роки також визначається зацікавленим ставленням до художньо-образної сфери виконавського процесу. Про це свідчать праці таких вчених, як Бянь Мэн, Нью Дунь Ян, Хоу Юе, Чжао Сяошэнь, Чжу Юнбей та ін.

Методика фортепіанного виконавського мистецтва ґрунтується на постійних творчих пошуках музикантів, виконавців, майстрів створення інструменту, які поступово збагачували акустичні властивості фортепіано (А.Алексеев, І.Борейко, Н.Кашкадамова), а разом з тим, виконавську художню техніку. Музика сучасних українських та китайських композиторів також характеризується художньо-сонорними пошуками втілення образів та ідей, що значно збагачує репертуар, вимагає від виконавця особливо розвинених художньо-образних уявлення та умінь їх виконавського втілення. Для цього використовуються усі засоби художньої виразності фортепіано, однак найбільш

суттєвого значення набуває тембрально-акустичні властивості, які зумовлюють пошук відповідного до цього засобу звуковидобування, педалізації, відчуттів дотику клавіатури тощо.

Одним з 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 (Н.Гарбузов, Є.Назайкинський, Б.Теплов, А.Устинов), який підпорядкований, з одного боку, закономірностям сприйняття акустичних властивостей звуку та їх відтворенням на різних музичних інструментах, з іншого боку, володінням засобів зміни тембральності звучання музики: педалізація, інтонація, швидкість та якість атаки звуку, артикуляція тощо, усього, що впливає на тембральну окраску інтерпретації твору. Цей аспект виконавського процесу розкривається в працях піаністів, їх спогадах, методичних порадах. Проте він ще не став предметом окремого дослідження з боку методики музичного навчання, зокрема фортепіанної підготовки майбутніх учителів музики. У контексті інтонаційного комплексу розглядає тембральність А.Малінковська, розвитку тембрального слуху вчителів музики присвячено дослідження Л.Корнійчук. Окремі роботи в галузі музикознавства стосуються педалізації (Вей Тинге, Ву Гоулінг, Н.Голубовська, О.Буховцева, Б.Кременштейн, Н.Светозарова, Чжу Гонгуй, В.Шукайло), вони сприяють осмисленню демпферно-акустичних тембральних властивостей фортепіано. Однак звуко-тембральні уявлення на основі демпферних, акустичних, стильових, міжпредметних аспектів фортепіанного навчання майбутнього вчителя музики в контексті художньо-виконавського процесу не знайшли свого повного розкриття. Це зумовлює низку суперечностей, як-от: між переважно перцептивно-слуховим підходом до тембральності та об'єктивно існуючими виконавсько-технічними особливостями тембрального збагачення інтерпретації; між потужними акустично-демперними можливостями фортепіано і відсутністю відповідної компетенції в майбутніх учителів музики щодо її застосування у виконавському та педагогічному процесах; між вагомим потенціалом тембральності як засобу художнього втілення образу та відсутності до нього певної уваги в самостійній роботі студентів, а нерідко, і на заняттях з викладачем; між завданням розвитку слухових уявлень школярів під час сприйняття музики та відповідних умінь вчителя застосовувати тембральність виконавства для збагачення художньо-естетичного досвіду, розвитку школярів, розуміння музики як «приливів та відливів самого життя» (Б.Асаф'єв).

Зазначені суперечності, недостатня теоретична та методична розробленість проблеми звуко-тембральних уявлень майбутніх учителів музики України і Китаю в процесі фортепіанної підготовки, зумовили вибір теми дослідження: *«Формування звуко-тембральних уявлень майбутніх учителів музики в процесі фортепіанного навчання»*.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційне дослідження входить до плану науково-дослідної роботи кафедри музичного мистецтва та хореографії Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського» і складає частину наукового напрямку «Методологічні та методичні основи модернізації фахової підготовки майбутніх учителів мистецьких дисциплін». Тему дисертаційного дослідження затверджено Вченою радою Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д. Ушинського (протокол № 4 від 24 листопада 2011 р.)

Мета дослідження полягає у розробці, теоретичному обґрунтуванні та експериментальній перевірці методики формування звуко-тембральних уявлень майбутніх учителів музики України та Китаю в художньо-виконавському процесі фортепіанного навчання.

Об'єкт дослідження – художньо-виконавський процес фортепіанного навчання майбутніх учителів музики.

Предмет дослідження – методика формування звуко-тембральних уявлень майбутніх учителів музики в процесі фортепіанного навчання.

Завдання дослідження:

– здійснити аналіз еволюції механіко-акустичних властивостей фортепіано у відповідності до тембрально-виразних художньо-технологічних можливостей фортепіанного виконавства;

– уточнити сутність поняття «звуко-тембральні уявлення», розкрити його зміст та компонентну структуру в контексті художньо-виконавського процесу фортепіанного навчання майбутніх учителів музики України і Китаю;

– обґрунтувати методику формування звуко-тембральних уявлень майбутніх учителів музики України та Китаю на основі традиційних та інноваційних технологій;

– розробити критерії, показники, методичне забезпечення педагогічної діагностики оцінювання сформованості звуко-тембральних уявлень майбутніх учителів музики України і Китаю за традиційною методикою;

– перевірити ефективність запропонованої авторської методики в умовах формувального експерименту.

Теоретико-методологічну основу дослідження склали: історико-культурологічні засади мистецької освіти в Україні і Китаї (Вей Дзюнь, Н. Гуральник, П.Зімін, О.Михайличенко, Сунь Цзинань, У Чжао, Лю Дон Шен); акмеологічні, психолого-педагогічні основи розвитку творчих та музичних здібностей особистості (Л. Бочкарьов, Л. Виготський, Н.Гузій, Дон Бо, І.Зязюн, А.Козир, Лю Цюлін, С. Рубінштейн, Чень Сяньнянь; основи музичної психології (В.Бардос, А. Готсдинер, В. Петрушин, Б. Теплов, А. Wellek), ідеї педагогічного потенціалу мистецького синтезу (Б. Галеєв, Н.Коляденко, Olson Harry F., А. Томашева), концепції та принципи підготовки майбутнього вчителя музики (Лі Яньхуэй, О. Олексюк, О. Ростовський, О. Рудницька, Г. Падалка, Чжу Фан, О. Щолокова); основи фортепіанної педагогіки, узагальнення методичних

рекомендацій та досвіду видатних музикантів-піаністів у дослідженнях та працях сучасних науковців, питання історії виконавства (А.Алексеев, Л. Баренбойм, І.Борейко, Н.Кашкадамова, Є.Кірчанова, А.Малінковська, І.Марченко, Я.Мильштейн, Г.Ципін, А.Щапов), питання фортепіанної підготовки та виконавської культури вчителя музики (Ван Бін, Н.Горошко, Л.Гусейнова, Н.Згурська, Ма Вей, Є. Назарова, Г.Саїк, О.Щербініна та ін.), дослідження з проблематики розвитку тембрального слуху та уявлень, зокрема на основі мистецтва педалізації, звуковидобування (О.Володін, Н.Гарбузов, Н.Голубовська, Д.Дувірак, Л.Корнійчук, А.Мазур, Н.Светозарова, Б.Кременштейн, В.Шукайло).

Методи дослідження: *теоретичні:* аналіз історико-культурологічної, музикознавчої, психолого-педагогічної, фортепіанно-педагогічної та методичної, бібліографічної літератури; аналіз нотного матеріалу, графічних позначок та термінології тембральності; класифікації та порівняння, історичного аналізу; теоретичне та графічне моделювання; *емпіричні:* узагальнення виконавського фортепіанного досвіду; особливостей розвитку тембрального слуху та тембрального драматургічного мислення, умінь і навичок педалізації; педагогічне спостереження, опитування, анкетування, завдання на самооцінку, експертні оцінки; навчальні тести, творчі завдання, експеримент (констатувальний, формувальний); *статистичні:* шкалування, застосування формул середніх показників, перевірка результативності за коефіцієнтом Фішера.

Наукова новизна дослідження визначена тим, що *вперше:*

– розглянуто звуко-тембральні уявлення з позицій художньо-виконавського процесу в фортепіанному навчанні майбутніх учителів музики України і Китаю на основі компаративістського підходу; розкрито сутність звуко-тембральних уявлень та розроблено їх компоненту структуру; обґрунтовано та представлено інноваційні технології їх розвитку в ракурсі засвоєння демпферно-акустичних можливостей інструменту у художньо-образному контексті та стильовій проекції;

– розроблена методика формування звуко-тембральних уявлень майбутніх учителів музики України та Китаю, що базується на інноваційно-технологічному, синестезійному, полімодальному, компетентностному підходах; на методичних принципах: поєднання фізіологічних, перцептивних та образних відчуттів виконавського процесу; врахування тембральної диференціації фактури твору; інструментального «портретування»; симфонізму; рефлексії звукового абстрагування; синестезії сприйняття та уявлення художніх образів.

Уточнено: сутність навичок та умінь педалізації; стильові аспекти тембральної драматургії фортепіанного виконавства; поняття «тембральне мислення», «тембрально-виконавська компетенція».

Подальшого розвитку дістала ідея інтеграції та міжпредметних зв'язків в їх проекції на художню інтерпретацію фортепіанних творів; актуальність

вдосконалення фортепіанної підготовки майбутнього вчителя як педагогічного резерву в формуванні художньої культури школярів.

Практичне значення одержаних результатів полягає в розробці ефективних педагогічних умов, методів та технік формування звуко-тембральних уявлень, які можуть бути застосовані не лише під час фортепіанного навчання, а й навчання гри на інших музичних інструментах; для виконавської підготовки майбутніх учителів музики та студентів-піаністів музичних академій в Україні та консерваторіях Китаю. У розробленому проекті «Акустичні властивості фортепіано» застосований компетентнісний підхід, передбачено створення дослідницької атмосфери, яка активізує творче самовираження та стимулює пошук альтернативних, оригінальних рішень в інтерпретації творів. Практичної значущості набувають методи педагогічної діагностики звуко-тембральних уявлень та критерії їх оцінювання.

Результати дослідження *впроваджено* в навчальний процес Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського (довідка № 696 від 12.04.2013), Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова (довідка № 07-10 / 1168 від 15.05.2013), Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (довідка №1/1228 від 12.03.2013р.).

Апробація результатів дослідження. Основні теоретичні та методичні положення дисертації пройшли апробацію на *міжнародних* наукових конференціях: «Сучасні освітні технології в професійній підготовці майбутніх фахівців» (Львів, 2011); «Педагогіка мистецтва і мистецтво педагогічної дії» (X Міжнародні педагогічно-мистецькі читання пам'яті професора О.П.Рудницької, Київ, 2012); «Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес» (Луганськ, 2012); на *всеукраїнських* науково-практичних конференціях: «Тенденції сучасного культурного розвитку народів світу та проблеми художньо-естетичного виховання молоді» (Одеса, 2010); «Художньо-естетичне виховання молоді в умовах сучасних інформаційних процесів і технологій» (Одеса, 2011); «Особистісні виміри художньо-естетичного виховання і навчання» (Одеса, 2012) та на щорічних звітних наукових конференціях аспірантів і науковців інституту мистецтв Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського».

Вірогідність і аргументованість результатів дисертаційного дослідження забезпечується методологічним і теоретичним обґрунтуванням його основних положень; музикознавчим, мистецтвознавчим, психолого-педагогічним, виконавсько-методичним аспектами; застосуванням комплексу взаємопов'язаних методів, адекватних об'єкту, предмету, меті та завданням дослідження; результатами кількісної та якісної експериментальної перевірки розробленої методики, яка включає чітко оформлену мету, наукові підходи, враховані фактори, педагогічні принципи, педагогічні умови, поетапну послідовність їх запровадження, методи, техніки, тренінги; отриманими позитивними результатами, що підтверджуються математико-статистичною обробкою даних.

Публікації. Основні положення дисертації, її результати та висновки подано у 5 одноосібних публікаціях автора у фахових виданнях з педагогіки, 2 – у зарубіжних науково-педагогічних журналах (одна в співавторстві), 5 в інших виданнях за напрямом дослідження.

Структура дослідження. Робота складається із вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, переліку використаних джерел (232 найменування, з них 30 іноземними мовами, у тому числі 21 китайською мовою). Загальний обсяг дисертації становить 241 сторінка, з них основного тексту – 171 сторінка. Робота містить 6 таблиць, 11 рисунків, що разом з додатками складає 45 сторінок.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **вступі** розкрито загальну характеристику роботи, обґрунтовано актуальність проблеми дослідження, зазначений зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами; визначено мету, об'єкт, предмет, завдання, розкрито методологічні основи дослідження; показано наукову новизну та практичне значення; наведено дані щодо апробації та впровадження результатів дисертації.

У **першому розділі** *«Теоретичні та історичні основи дослідження звуко-тембральних уявлень в контексті фортепіанного виконавства вчителя музики»* розкриваються результати ретроспективного аспекту звуко-тембральності в контексті еволюції інструменту, робиться акцент на взаємозумовленості вдосконалення акустичних можливостей інструменту фортепіано і виконавської майстерності; останнє впливає на динаміку методичних поглядів стосовно виконання на фортепіано; розкривається сутність поняття «звуко-тембральні уявлення» та подається його структура.

Звукова тембральність фортепіано зумовлена процесом його еволюції. Аналіз літературних джерел стосовно ретроспекції розвитку інструменту (А.Алексеев, І.Борейко, П.Зімін, І.Розанов, С. Sachs) та зв'язок цього процесу зі стилеутворенням (Л.Булатова, М.Друскін, Н.Кашкадамова, Н.Корихалова, О.Щербатова), збагаченням музичної лексики і технічних можливостей піаніста (В.Бардас, А.Бірмак, Й.Гат, Р.Геніка, М.Зільберквіт, Я.Мільштейн, С.Савшинський), еволюцією виконавства у взаємодії інструментального й композиційного аспектів (Б.Бородін), що дало можливість визначити декілька етапів розвитку акустично-тембральних можливостей інструменту та зумовлювало кардинальні зміни виконавської техніки й методики роботи над нею. *Період розквіту клавірних інструментів*, в межах якого формуються стійкі тембральні уявлення артикуляційно чіткого, ясного, дещо металевого звучання, зумовленого зокрема властивостями клавішно-щипкових, що яскраво представлено в творах Й.Баха, Г.Генделя, Ф.Куперена, Ж.Рамо, Д.Скарлатті. *Другий період – виникнення нового інструменту – фортепіано* та пов'язані з ним зміни тембральних уявлень щодо звучання клавірних інструментів. Спочатку існувала тенденція «портретування» клавесину або клавикорду, потім

довгий час основною вимогою було відтворення та акцентуація властивої ударності, чіткості звучання фортепіано. Це зумовило особливу вимогу до пальцевої гри та розповсюдження різноманітних методик, включно механічних. У межах *третього «класичного періоду»* (рубіж XVIII-XIX століть) здійснюється еволюція фортепіано, яка пов'язана із збагачення інструменту механікою найтоншої чуйності. Фортепіанна фактура здобуває більшу масштабність, концертність, хоча й залишається в рамках «мануального» піанізму. На цьому етапі розвивається демпферна механіка, змінюються погляди на звучання фортепіано завдяки педальній техніці. Наприкінці цього етапу в тембральність фортепіано стрімко втручається принцип симфонізму, введений Л.Бетховеном. На цьому ґрунтується *четвертий, романтичний період* еволюції тембральних можливостей інструменту, а отже й фортепіанної техніки, збагаченої художнім мисленням та активним застосуванням демпферно-акустичних властивостей інструменту. Характерним є доцентрова та відцентрова тенденція розвитку інструменту (І.Борейко). Сонорність фортепіано, його зображальні можливості завдяки тембральності звукоздобуття та різноманітним технікам педалізації характеризує *п'ятий період – сонорно-зображальний*, до якого належать імпресіоністичний та модерністичний стилі. *Шостий, останній період* відрізняється стійкою тенденцією до *відцентрування розвитку інструменту* та збагачення його звучання різноманітними сучасними техніками, які задовольняють потребу в художньому відображенні звукового ландшафту сучасності.

Результати аналізу історичної ретроспективи розвитку тембрально-акустичних можливостей фортепіано та фортепіанного виконавства було враховано під час розкриття сутності поняття «звуко-тембральні уявлення» та побудови компонентної структури звуко-тембральних уявлень. У дослідженні показано, що, з одного боку, слухо-тембральні уявлення – конкретний елемент виконавського процесу, який регулює образно-композиційну драматургію та побудову твору, з іншого, розвивається лише шляхом збагачення художнього перцептивного досвіду та творчого розвитку особистості майбутнього вчителя.

Показано, що феномен тембральності в музичній педагогіці розглядається в контексті з індивідуальними перцептивними процесами та акустичними можливостями інструменту, а також музично-слуховими уявленнями образу-інтонації (Б.Асаф'єв, А.Володін, Н.Гарбузов, Д.Дуварик, Л.Мазель, А.Мазур, М.Майкопар, Є.Назайкінський, Б.Теплов). Звернено увагу на взаємозв'язок тембрального слуху та синестезії сприйняття музичних, ширше – художніх образів (Б.Галєєв, С.Ейзенштейн, І.Сараджев, А.Томашева).

У розділі звернено увагу на концепції зонного та внутрішньо-зонного тембрального слуху Н.Гарбузова, згідно якої *зонами* є різноманітні звучання груп музичних інструментів, а *внутрішніми зонами* вважається відчуття відмінностей тембральної забарвленості в межах однієї зони, тобто однієї групи інструментів спільних за тембром. А також поняття «тембрального поля» в дослідженні М.Мартишевої, на думку якої існує об'єктивний та суб'єктивно-креативний фактор тембральності. Останнє й визначає художність та індивідуальність виконавського процесу. На підставі цього було введено

поняття попередніх тембрально-перцептивних уявлень, які виникають до моменту безпосереднього виконавства. Вони є наслідком певного перцептивного музично-акустичного, звуко-реального досвіду, розвиненої асоціативної пам'яті, а також сформованих компетенцій щодо тембрально-акустичних можливостей інструменту.

У контексті фортепіанної підготовки майбутніх учителів музики ми розуміли *звуко-тембральні уявлення як творчо-перцептивний процес переробки знань про тембральність та внутрішньої аперцепції їх звукового еквіваленту в досвід, який стає передумовою художньо-ціннісного ставлення до звукового колориту музичної інтонації під час виконавської інтерпретації твору.*

Структурними компонентами цілісного комплексу звуко-тембральних уявлень визначено: *тембрально-інформаційний, операційний; художньо-образний, аперцептивно-асоціативний; виконавсько-технологічний, творчо-самостійний компоненти.*

У **другому розділі** «*Методичне забезпечення формування звуко-тембральних уявлень майбутніх учителів музики*» розглянуто окремо демпферно-акустичний фактор та методичний аспект педалізації, а також розкрито інноваційні підходи до формування звуко-тембральних уявлень, загально-педагогічні та частково-методичні принципи, педагогічні умови та методи й техніки. Запропонована модель формування звуко-тембральних уявлень майбутнього вчителя музики України та Китаю в процесі фортепіанного навчання.

У розділі зацентровано увагу на тому, що розвиток тембрального слуху як основи формування звуко-тембральних уявлень 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 – усе, що закономірно впливає на тембральність інтерпретації твору. Цей аспект виконавського процесу зауважений в працях піаністів, їх спогадах, методичних порадах (Г.Нейгауз, Л.Оборін, Я.Мільштейн, С.Савшинський та ін.). У свою чергу, історія розвитку фортепіано засвідчила також певну етапність педалізації: етап клавірного мистецтва з ручною педаллю; перехідний період до фортепіано з демпферною системою; етап класичного періоду з яскравою тенденцією використання педалі в її «ножному» варіанті; етап романтичного періоду з впровадженням колористично-сміслових і звуковідображуючих можливостей педалі в технічному досконалому мистецтві піаніста-віртуоза; етап ХХ століття з осмисленим ставленням до стильової художньо зумовленої стратегії педалі й вдосконаленням методики її засвоєння.

Мистецтво педалізації вимагає окремого формування вмій і навичок. Під *уміннями педалізації* у дослідженні розуміється грамотне використання педалі, засноване на знаннях технології демпферної системи інструменту, на осмисленому ставленні до стильових, художньо-образних характеристик твору, на розвиненому слуховому контролі, що супроводжує процес використання

педалі відповідно до задалегідь вибраних алгоритмів дії. Під *навичками педалізації* – досконалий процес використання демпферної системи інструменту, у відповідності з інтуїтивно сформованими звуко-тембральними уявленнями, адекватними образу, стилю, художньому методу, яким створено твір, процес, що супроводжується слуховим контролем за цілісністю інтерпретації твору.

Педалізація відноситься до структури художньо-технічного забезпечення музичного виконавства на фортепіано, що пов'язує її з цілісним «інтонаційно-піаністичним комплексом» (А.Малінковська); зв'язок педалі з усім різноманітним комплексом виражальних засобів інтерпретації твору реалізується в наступних виконавських діадах: образ – педаль; стиль – педаль; звук – педаль; інтонація – педаль; ритм – педаль; індивідуальність піаніста – педаль; тембр – педаль (В.Шукайло). Аналіз китайської методичної літератури засвідчив недостатність розкриття мистецтва педалізації. Виключенням є перекладна література та окремі статті в періодичних журналах (Ву Гоулінг, Ван Танге, Гє Де Юуй, Чжу Гун І).

Методичним забезпеченням формування вмінь та навичок педалізації як вагомого фактору формування звуко-тембральних уявлень обґрунтовано перцептивно-слуховий принцип, на відміну від традиційно графічного процесу фіксації педалі та її наочного вивчення.

У розділі обґрунтовано *наукові підходи* щодо формування звуко-тембральних уявлень: *інноваційно-технологічний*, на основі якого застосовувалися комп'ютерні технології; *синестезійний*, що дозволяв застосовувати синтез мистецтва, формування невербальних музичних смислів на основі механізмів асоціативної природи синестезії; *полімодальний*, завдяки якому активно застосовувалися зорові, дотикові стимули тембральних уявлень; *компетентнісний*, на основі якого здійснювалися просвітницькі проекти, забезпечувалася координація знань тембрально-акустичних властивостей фортепіано та вмінь їх застосовувати у відповідності до образу, стилю та художнього методу; *компаративістський*, який дозволяв визначати та враховувати в методиці особливості тембрального слуху китайських та українських студентів, що є наслідком мовних властивостей. Основними *педагогічними принципами* в методиці було визначено: принцип розвиваючого навчання; індивідуального підходу, творчого розвитку; *методичними принципами були*: розвитку музичних здібностей; стимулювання творчого самовираження; поєднання фізіологічних, перцептивних та образних відчуттів виконавського процесу; врахування тембральної диференціації фактури твору; інструментального «портретування»; симфонізму; рефлексії звукового абстрагування; синестезії сприйняття та уявлення художніх образів.

У розділі обґрунтовано педагогічні умови. *Перша умова* – стимулювання накопичення тембрально-акустичного досвіду на основі формування звуко-тембральної компетенції. Звуко-тембральна компетенція містила ряд модусів: знання особливостей акустики; тембральних характеристик звучання різних інструментів; знання еволюції тембральних акустичних можливостей самого фортепіано; специфіки мислення того чи іншого композитора, пов'язаної з

тембральним феноменом. Застосовувалися такі *форми роботи* та *методи*: проект: круглий стіл «Акустичні властивості фортепіано»; теоретичне моделювання (таблиці, схеми, порівняння); вікторини; гра-занурення «звуковий ландшафт»; пошук тембральних метафор, робота з термінами; звукові анкети. *Друга умова* – *цілеспрямоване використання акустичних можливостей фортепіано у виконавському навчанні*. Вона впливала на наступні модуси: звуковидобування, педалізація, художньо-стильова орієнтація, асоціативний зв'язок і уява. Методами, які використовувалися в межах даної умови, були: побудова тембральної перспективи; впровадження асоціативної перемінної; педальні вправи за С.Майкопаром із варіаціями; впровадження компенсаторних змінних рухів; вправи «вербально-виконавські метафори». *Третя педагогічна умова* – *використання тембрально-акустичного потенціалу електронних звуковідтворюючих комп'ютерних програм та електронних інструментів*. Модусами, що представляють педагогічний предмет дослідження, були: пошуково-творчі акустичні навички; володіння комп'ютерними електронними ресурсами; асоціативні зв'язки, зримі та описові порівняння, практично втілені в звукові форми. У межах даної педагогічної умови використовувалися такі методи: тембральні перекладання та аранжування; акустичне проектування; створення звукотембрального ландшафту за допомогою електронних інструментів: інструментального, природного, голосового, хорового та ін.

Зазначене методичне забезпечення впроваджувалося за етапами: перший етап – *аналітико-рефлексивний, компетентнісний*; другий – *виконавсько-технологічний, розвиваючий*; третій – *інноваційно-акустичний, творчий*. Модель формування звуко-тембральних уявлень представлена на рисунку 1 стор. 11.

У третьому розділі «Експериментальне дослідження звуко-тембральних уявлень майбутніх учителів музики України і Китаю в процесі фортепіанного навчання» розкривається методичне забезпечення (критерії, показники, шкала оцінювання, методи) педагогічної діагностики сформованості звуко-тембральних уявлень та подається процедура перевірки ефективності запропонованої авторської методики.

Першим критерієм оцінювання звуко-тембральних уявлень був *когнітивно-інформаційний, операційний*. За його допомогою оцінювалася компетенція студентів у питаннях феномену тембральності: наскільки вони обізнані в галузі акустичних властивостей фортепіано, його історичного розвитку, стильових аспектів тембральності; наскільки вони вміють орієнтуватися в питаннях тембральної палітри інших інструментів, їх впливу на фортепіанний репертуар, операційність художньо-образного мислення в питаннях тембральних характеристик музичних образів тощо. Показниками критерію були визначені: широта знань у галузі музичної тембральності; ступінь розвиненості операційних умінь тембрального мислення на основі набутих знань.

Другий критерій було номіновано як *тембрально-перцептивний, мотиваційний*, сутність якого полягає в оцінці художньо-тембрального слуху та

зацікавленому ставленні до феномену тембральності, до розвинення тембральної чуйності під час сприйняття творів. За допомогою цього критерію оцінювалися: розвиненість тембрального слуху, художньо-естетичні зіставлення музичного тембру та природних звукових явищ, рефлексія сприйняття тембру як художнього засобу виразності образу та вміння передати ці ознаки за допомогою асоціативних зв'язків, пошуку метафор. Показниками критерію були: ступінь розвиненості параметрів тембрального слуху (тембральна диференціація; асоціативна зона); міра мотивації щодо збагачення тембрального асоціативного фонду.



Рис. 1 Модель формування звуко-тембральних уявлень майбутніх учителів музики України і Китаю

Третім критерієм було обрано творчо-виконавський, функціональний. Він оцінював якість підготовки до художньо-технологічного застосування тембральних можливостей фортепіано в самостійному виконавському процесі. За допомогою цього критерію ми оцінювали самостійність і якість володіння художньо-виконавською технікою педалізації, звуковидобування, туше тощо, а також застосування даного сегменту виконавства під час функціональних педагогічних завдань: розвиток тембрального слуху школярів, формування образного мислення. Тобто, мова йде про педагогічну функцію звуко-тембральних уявлень. Отже, третій критерій оцінював спроможність та підготовку студентів до художньо-технологічної реалізації власних звуко-тембральних уявлень у виконавському інтерпретаційному процесі, зокрема з метою їх педагогічного застосування. Його показники: ступінь оволодіння виконавським ресурсом тембрального забезпечення інтерпретації образу; міра оволодіння тембрально-звуковою інтерпретацією твору в педагогічній проекції.

На основі розробленої 3-х бальної шкали оцінювання та застосування методів (анкетування, педагогічне спостереження, творчі завдання, моніторинг якості самостійної роботи з педалізації та звуковидобування, порівняння, зіставлення, аналіз тембральних характеристик музичного твору під час його сприйняття; створення асоціативного ланцюгу; термінологічний «перцептивний» колоквиум тощо) було визначено три рівня сформованості звуко-тембральних уявлень у майбутніх учителів музики.

Кількісний розподіл за рівнями було доповнено якісними характеристиками. *Високий рівень – творчий, самостійно-антиципативний,* до нього було віднесено досліджуваних, які мали достатньо сформовану тембральну компетенцію, відповідали вірно, повно, орієнтувалися в тембрально-акустичних властивостях інструменту, у стильових вимогах щодо тембральності та педалізації, володіли тембральним мисленням, самостійно вибудовували тембральну драматургію виконання твору, чуйно ставилися до педалі, фортепіанного туше, демонстрували широке коло асоціацій зі звуко-тембральними уявленнями; їх виконавський творчий процес повністю контрольований слухом та продиктований тембральними уявленнями, адекватними образу твору.

Середній рівень – нормативний, репродуктивно-виконавський. До нього було віднесено студентів, які мали нормативну освіченість щодо тембральної проблематики, сформованість необхідних умінь застосовувати педаль, вони характеризувалися репродуктивним ставленням щодо виконуваних завдань, але виконували без помилок; їм властивий невеликий обсяг тембрально-зображальних умінь, слабо розвинений слуховий контроль, перцептивно-асоціативний досвід визначається лише в умовах спеціально створеної атмосфери, володіють основами тембрального мислення, елементарною тембральною компетентністю; епізодично контролюють управління педаллю та туше, проте ці вміння не орієнтовані на тембральні уявлення; самостійна творча пошуково-тембральна робота також епізодична.

Низький рівень – елементарний, тембрально-слуховий. До нього віднесено студентів, які демонстрували дуже обмежений кругозір та запас знань стосовно музичного тембру; їх відповіді та завдання частково вірно або невідповідні суті завдань; тембральне мислення лише починає розвиватися, або розвинене, але стосується сприйняття музичних інструментів, природних явищ тощо; переважає ритмічне використання педалі, не продиктоване тембральними уявленнями звукодобування; самостійна творча пошуково-тембральна робота відсутня; відсутній слуховий контроль.

Формувальний експеримент перевіряв ефективність запропонованої методики за етапами. Мета *першого етапу* – *аналітично-рефлексивного, компетентнісного* – полягала в засвоєнні знань і досвіду елементарного використання тембру як акустично-виразного засобу інтерпретації творів на фортепіано. Для цього засвоювалися всі необхідні знання технологічного та художньо-стильового характеру, формувалися навички використання тембральної виразності інструменту. На наступних етапах ці завдання тривали, проте пропонувався більш складний репертуар. Особливе значення мала змістовна програмна лінія: твори композиторів-імпресіоністів, китайських композиторів і сучасних композиторів, музика яких стимулювала розвиток тембральної фантазії, пробуджувала асоціативні зв'язки.

Мета *другого етапу* – *виконавсько-технологічного, розвиваючого* – полягала у розвитку тембрального слухового порогу на основі отриманих знань. Здійснювалося стимулювання асоціативних зв'язків внутрішньої перцепції, формувалося або вдосконалювалося образне тембральне мислення. На цьому етапі була врахована диференціація між групами студентів: для деяких, переважно китайців, упор робився на розвиваючі можливості самого інструменту (педаля, звуковидобування), для інших (переважно українських студентів, які володіють технічними навичками тембрального забарвлення виконання), пропонувалися інноваційні підходи, альтернативне використання комп'ютерних технологій. У цьому випадку студенти використовували спеціальні програми, які дозволяли тембрально забарвити звучання твору виходячи з фантазій і тембральних уявлень виконавця. Пропонувалося спочатку скласти *«інструментальну тембральну проєкцію»* озвучування твору. Це робилося відповідно до принципу симфонізму, або на основі уявлень звучання народних інструментів, або природного звукового ландшафту. Після цього студенти більш барвисто виконували вивчений репертуар і на фортепіано. Найбільш яскравими результатами були: тембральна диференціація виконання сонати Л.Бетховена ре мажор №15 (ор. 28); К.Дебюссі «Кроки на снігу», «Затонулий собор», «Вереск»; Ф.Шопена «Прелюдія» № 15; Ф.Шуберт Експромт №3 (ор.90) та ін.

Третій етап – *інноваційно-акустичний, творчий* – мав за мету стимулювати мотивацію студентів щодо самостійного тембрального забарвлення творів під час фортепіанного виконавства на основі синестезії, асоціативної пам'яті, художнього мислення, міжпредметних зв'язків, інших джерел стимулювання творчих тембральних уявлень. На цьому етапі

використовувалися завдання попередніх етапів, але на рівні самостійної роботи студента. Цікавими були зіставлення пошуку тембрального звучання з картинами, живописом; репродукції обиралися з яскравою сучасною художньою палітрою. Особливий інтерес у студентів викликав китайський живопис, вони оцінювали його як більш збагачений кольорами та світлотіннями, багатий на відтінки або як «барвистий і соковитий». Завдання на акустичне проектування з використанням комп'ютера виконувалися також з великим інтересом і фантазією.

Математико-статистичні методи дозволили підрахувати та порівняти результати ЕГ та КГ. Так в ЕГ високому рівню відповідали 20,6% (на початку 0%), натомість у КГ 3% (на початку 0%); середньому рівню у ЕГ – 70,6% (на початку 29%), у КГ – 29,4 % (на початку 29%), до низького у ЕГ – 8,8 % (71% на початку), у КГ – 67,6 % (на початку 71%). Верифікація результативності кожного критерію перевірялася за критерієм Фішера, загальні результати – за допомогою t критерія Ст'юдента: суми: $V_1=273.2$; $V_2 = 218$; – середнє: $V_1 = 8.04$; $V_2 = 6.41$; відхилення від середнього: $V_1=0.16$; $V_2 = 0.06$; квадрати відхилень: $V_1= 62.5184$; $V_2 = 73.8154$. Результат: $t_{\text{Емп}} = 4.8$, що входить до зони значущості. Порівняльні результати подаються на гістограмі рисунку 2.

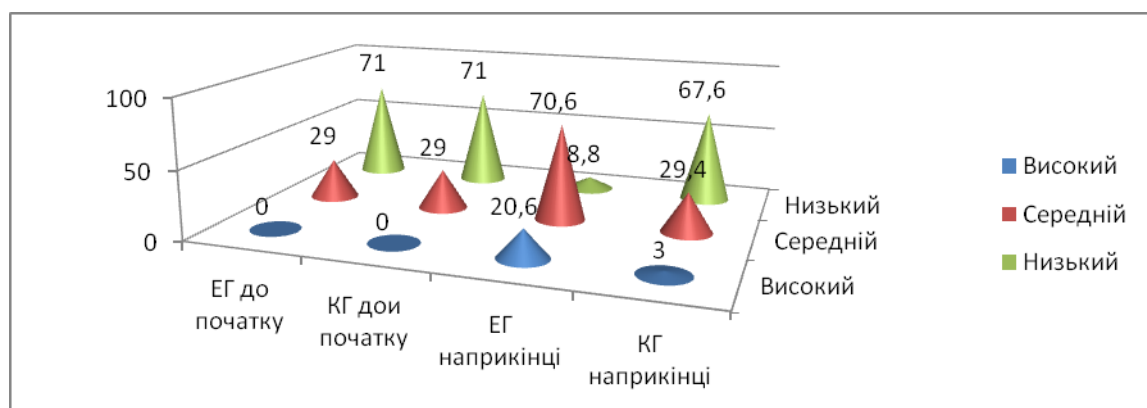


Рис.2 . Порівняльна гістограма розподілу студентів за рівнями.

Таким чином, організація впровадження методики на кожному етапі експерименту забезпечила цілеспрямоване формування звуко-тембральних уявлень майбутніх учителів музики України і Китаю.

ВИСНОВКИ

У дисертації представлені результати історичного, теоретико-методичного та експериментального дослідження звуко-тембральних уявлень майбутніх учителів музики України та Китаю у фортепіанному навчанні. Звуко-тембральні уявлення представлено як творчо-особистісний ресурс музиканта-виконавця, який охоплює його тембральний слух, активне його застосування у художньо-виконавському процесі на основі сформованої звуко-тембральної компетенції, застосування демпферно-акустичних властивостей фортепіано,

виконавських умінь звуковидобування та педалізації, умотивованості на тембрально-збагачену інтерпретацію музичних творів.

1. Історична ретроспектива виникнення та еволюції інструменту фортепіано показала, що протягом століть поступово збагачувалися його тембральні можливості, що супроводжувалося суперечливими поглядами на процес виконавства та методику викладання: від визнання за інструментом його монотембральності та ударності до визнання за ним можливостей імітувати звучання оркестру. Основним джерелом тембрального збагачення визнано демпферно-акустичну систему, що зумовило розвиток спеціальної виконавської техніки – техніки педалізації, а також пошук особливих мануально-дотикових відчуттів (туше), які збагачують забарвленість виконання творів. Охарактеризовано поступове збагачення педальної техніки та змін в уявленнях щодо тембрального розмаїття фортепіанного художньо-виконавського процесу відповідно до наступних етапів: період розквіту клавірних інструментів (етап застосування ручної педалі); перехідний етап до фортепіано (виникнення демпферної системи); етап класичного періоду розвитку фортепіано (розвиток художньо-виражальної ідеї застосування «ножної» педалі); романтична доба (зрушення монотембральності фортепіано в бік розкриття його «оркестрового» потенціалу); «сонорно-зображальний етап» (постромантичний та модерністичний період, імпресіонізм та наступні стилі), який збагатив фортепіанну техніку застосуванням різновидів педалі (ліва, права, напівпедаля, чвертьпедаля, зіставлення педальної та безпедальної звучності); художньо-експериментальний етап (сучасне мистецтво), який характеризується збагаченням тембральності звучання фортепіано різноманітними альтернативними засобами виразності, відцентруванням розвитку інструменту та експериментальними сонористичними знахідками, які наближені до сучасного художньо-експериментального мислення.

2. Художньо-виконавський процес – комплекс поетапних творчій дій у роботі над музичним твором, що включає: осмислення його історичних та культурологічних детермінант, авторського задуму; рефлексію емоційно-чуттєвого наповнення художнього образу на основі художньо-асоціативних зв'язків з внутрішньо-слуховими уявленнями, художньо-творчої уявою; а також їх реальним відтворенням на основі якісного застосування художньо-технологічних ресурсів піанізму. До цього процесу входить виникнення та розвинення звуко-тембральних уявлень. Звуко-тембральні уявлення – процес і результат творчо-перцептивної переробки знань про тембральність та внутрішньої аперцепції їх звукового еквіваленту в досвід, якій стає передумовою художньо-ціннісного ставлення до звукового колориту музичної інтонації як комплексного феномену під час виконавської інтерпретації твору. Звуко-тембральні уявлення представлені у вигляді цілісного утворення, що складається з наступних компонентів: тембрально-інформаційного, операційного; художньо-образного, аперцептивно-асоціативного; виконавсько-технологічного, творчо-самостійного.

3. Звуко-тембральні уявлення у фортепіанній підготовці студента – творчий внутрішньо-перцептивний процес і результат, передумова художньо-ціннісного ставлення до звукових еталонів інтонацій-образів у виконавській інтерпретації. Компаративістський підхід до звуко-тембральних уявлень у фортепіанній педагогіці Китаю та України показав, що цей феномен поки ще не знайшов повного відображення в методичних дослідженнях. Стосовно Китаю дотепер домінує позиція пріоритету ізольованої пальцевої техніки, поверхового ставлення до педалізації. Фортепіанна педагогіка України більш орієнтована на художньо-виконавський процес, але також не в повній мірі узагальнює досвід педагогів минулого в практиці фортепіанного навчання майбутніх учителів музики. Між тим, звуко-тембральні уявлення стимулюють функціональність тембрального мислення, яке у дослідженні є перцептивно-операційним, асоціативно образним процесом, спрямованим на управління якістю тембрального звучання твору у відповідності до його образної сфери, жанру, стилю тощо; звуко-тембральні уявлення є тим засобом художньо-виконавського процесу гри на фортепіано, якій найвиразніше показує індивідуальність художньої інтерпретації.

4. Розробка методики формування звуко-тембральних уявлень ґрунтується на чотирьох провідних факторах: фактурно-виконавському, художньо-стильовому, образно-зображальному та факторі педагогічного спрямування феномену тембральності. На основі визначених факторів та узагальненні досвіду видатних музикантів-піаністів минулого обґрунтовано педагогічні принципи: врахування тембральної диференціації фактури твору; поєднання фізіологічних (технічно-виконавських), перцептивних (внутрішньо-слухових) та образних (звукові уяви, асоціативні потоки тощо) відчуттів виконавського процесу; комплексного підходу до формування умінь та навичок педалізації; перенесення акценту в навчанні педалізації з наочного, фіксованого позначення педалі на перцептивно-слуховий, без позначень; рефлексії звукового абстрагування; корегування звуко-тембральних уявлень відповідно до художньо-стильових властивостей композиторського методу; інструментального «портретування» та симфонізації фортепіанних творів; акцентуації педагогічного контексту звуко-тембральних уявлень у фортепіанному навчанні вчителя музики

5. Пропонована методика формування звуко-тембральних уявлень у фортепіанній підготовці студентів мала різновекторну спрямованість: антропологічну (розвиток слухових природних можливостей студента), виконавську (вдосконалення художньо-інтерпретаційної майстерності); педагогічну (оволодіння навичками розвитку тембрального слуху учнів як способу чути художньо-естетичну звукову палітру навколишнього середовища і мистецтва в цілому); інноваційну (використання електронних записуючих і відтворюючих можливостей комп'ютерних технологій з метою саморозвитку і творчого пошуку тембральних трансформацій та створення композицій). Це зумовило й вибір наукових підходів.

6. Педагогічна діагностика звуко-тембральних уявлень здійснюється на основі таких критеріїв: когнітивно-інформаційний, операційний (в галузі

музичної тембральності); тембрально-перцептивний, мотиваційний; творчо-виконавський, функціональний. За їх допомогою, а також на основі розробленої 3-бальної шкали оцінювання, спеціальних та загально-наукових педагогічних методів (анкетування, спостереження, слухові анкети, творчі завдання, традиційні та інноваційні підходи), визначено три рівні сформованості звуко-тембральних уявлень майбутніх учителів музичних дисциплін: високий – *творчий, самостійно-антиципативний*, середній – *нормативний, репродуктивно-виконавський*, низький – *елементарний, тембрально-слуховий*.

7. Експериментальне дослідження довело ефективність поетапності формування звуко-тембральних уявлень, а саме за поступовістю таких етапів: *аналітично-рефлексивний, компетентнісний; виконавсько-технологічний, розвиваючий, інноваційно-акустичний, творчий*. Методика формування звуко-тембральних уявлень майбутніх учителів музики України і Китаю має ґрунтуватися на антропологічному, інноваційно-технологічному, синестезійному, полімодальному, компетентнісному, компаративістському *підходах*; застосовувати педагогічні *умови*: стимулювання накопичення тембрально-акустичного досвіду на основі формування звуко-тембральної компетенції; цілеспрямоване використання акустичних можливостей фортепіано у виконавському навчанні; використання тембрально-акустичного потенціалу електронних звуковідтворюючих комп'ютерних програм та електронних інструментів; включати *методи*, які виявилися найбільш ефективними: побудова тембральної перспективи твору; асоціативна перемінна; акустичне проектування та «інструментовка» твору; «добір метафор» з застосуванням індивідуального словника тембральних термінів; окремі методичні ресурс складають вправи: педальні вправи за С.Майкопаром з варіаціями; впровадження компенсаторних змінних рухів; вправи «вербально-виконавські метафори», а також організаційні форми: вікторини; гра-занурення «звуковий ландшафт».

Здійснене дослідження, його результати, що переконливо свідчать про позитивну динаміку змін в ЕГ, верифікація результатів підтверджують ефективність запропонованої методики формування звуко-тембральних уявлень майбутніх учителів музики України і Китаю.

Пропоноване дослідження не вичерпує усіх аспектів методики формування звуко-тембральних уявлень. Ускладнення сонористики сучасної музики вимагає більш розвиненого тембрального слуху та володіння спеціальними тембро-відображуючими техніками, які стають усе альтернативнішими до класичних та романтичних виконавських стилів. Це актуалізує проблему творчої самостійності, креативності студента-піаніста, готового до застосування музично-тембральної інноватики та компетентного в стильових аспектах тембральності музичної спадщини минулого.

СПИСОК ПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Бай Бинь. Феномен тембрального слуха в музикальній педагогіці /

Бай Бинь // 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. Бай Бинь. Экспериментальные исследования звуко-тембральных представлений студентов в процессе фортепианного обучения / Бай Бинь // 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. 14(19). Частина 1. – С. 38-42.

3. Бай Бинь. Сутність та структура слухо-тембральних уявлень майбутнього вчителя музики в фортепіанній підготовці / Бай Бинь // Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д.Ушинського. – 2012.– № 5-6. – Одеса: ПНПУ. – С. 24-30.

4. Бай Бинь. Критерії, показники і методи діагностики звуко-тембральних уявлень студентів- музикантів у процесі фортепіанного навчання / Бай Бинь // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. Науковий журнал №1 (27), 2013. – Суми: СумДПУ імені А.С.Макаренка. – С. 426-433.

5. Бай Бинь. Педагогические условия формирования звуко-тембральных представлений в фортепианном обучении студентов / Бай Бинь // Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д.Ушинського. – 2013– № 3-4. – Одеса:ПНПУ, 2013. – С.151-156.

6. Бай Бинь. Метафора в исполнительской подготовке и формировании тембральных представлений будущих учителей музыки / Бай Бинь //Наука XXI века: вопросы, гипотезы, ответы. Науч. ж-л (ISSN 2307-5902): Раздел «Педагогические науки». – №1, 2013.– С.33-38.

7. Бай Бинь. Научно-педагогические подходы к исполнительской подготовке будущего учителя музыки в контексте диалога культур / Бай Бинь, Чжао Син // Педагогика и современность. Науч.-пед. ж-л (ISSN 2304-9065). – Москва: Издательство «Перо». – №2, 2013. – С.41-47.

8. Бай Бинь. Ретроспективный аспект звуко-тембральности в фортепианном обучении / Бай Бинь // Художньо-естетичне виховання молоді в умовах сучасних інформаційних процесів і технологій: Матеріали конференції молодих учених та студентів (28-30 жовтня 2011 р.) Ч.2. – Одеса, 2011. – С.30-32.

9. Бай Бинь. Фортепианное звукоизвлечение как проблема музыкальной педагогики / Бай Бинь // Тенденції сучасного культурного розвитку народів світу та проблеми художньо-естетичного виховання молоді: матеріали конференції молодих учених та студентів. Випуск другий. – Одеса, 2010.– С.3-4.

10. Бай Бинь. Фортепіанне виконавство майбутнього вчителя музики як професійно-практична підготовка фахівця / Бай Бинь // Сучасні освітні технології у професійній підготовці майбутніх фахівців. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції присвяченої 20-річчю Незалежності України. 25-26 жовтня 2011р. – Львів, 2011. – С. 254-255.

11. Бай Бай Бинь. Инновационный подход к развитию тембрального слуха студента-музыканта / Бай Бинь // Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес. Матеріали ІУ Всеукраїнської науково-практичної конференції 15-16 березня 2012 р. Луганськ. – Луганський держаний інститут культури і мистецтв, 2012. – С. 200-201.

12. Бинь. Взаємозв'язок компонентів тембральних уявлень у процесі фортепіанного навчання / Бай Бинь // Особистісні виміри художньо-естетичного виховання і навчання. Матеріали регіонального науково-практичного семінару молодих учених та студентів 26-27 жовтня 2012, Одеса. – Одеса: ПНПУ імені К.Д.Ушинського, 2012. – С. 52-54.

АННОТАЦІЇ

Бай Бинь. Формування звуко-тембральних уявлень майбутніх учителів музики в процесі фортепіанного навчання. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.02 – теорія і методика музичного навчання. – Національний педагогічний університет імені М.П.Драгоманова, Київ, 2014.

У дисертації актуалізовано питання художньо-виконавського процесу в фортепіанній підготовці майбутніх учителів музики України і Китаю. Для цього докладно розглянуто та досліджено феномен звуко-тембральних уявлень у контексті розвитку акустично-демпферної системи фортепіано. Звуко-тембральні уявлення представлені у вигляді цілісного утворення, що складається з наступних компонентів: тембрально-інформаційного, операційного; художньо-образного, аперцептивно-асоціативного; виконавсько-технологічної, творчо-самостійного.

Педагогічна діагностика звуко-тембральних уявлень здійснюється за допомогою когнітивно-інформаційного, операційного; тембрально-перцептивного, мотиваційного та творчо-виконавського, функціонального критеріїв. Експериментальне дослідження довело ефективність поетапності формування звуко-тембральних уявлень, а саме за поступовістю таких етапів: *аналітично-рефлексивний, компетентнісний; виконавсько-технологічний, розвиваючий, інноваційно-акустичний, творчий*. Методика формування звуко-тембральних уявлень майбутніх учителів музики України і Китаю має ґрунтуватися на антропологічному, інноваційно-технологічному, синестезійному, полімодальному, компетентнісному, компаративістському підходах.

Ключові слова: тембральний слух, звуко-тембральні уявлення, художньо-виконавський процес, фортепіанна підготовка майбутніх учителів музики.

Бай Бинь. Формирование звуко-тембральных представлений будущих учителей музыки в процессе фортепианного обучения. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук по специальности 13.00.02 – теория и методика музыкального обучения.

Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова, Киев, 2014.

В диссертации актуализирован вопрос художественно-исполнительского процесса в фортепианной подготовке будущих учителей музыки Украины и Китая. Для этого подробно рассмотрен и исследован феномен звуко-тембральных представлений, которые являются творческим внутренне перцептивным процессом и результатом, предпосылкой художественно-ценностного отношения к звуковым эталонам интонаций-образов в исполнительской интерпретации. Звуко-тембральные представления рассматриваются в виде целостного образования, которое состоит из следующих компонентов: тембрально-информационного, операционного; художественно-образного, аперцептивно-ассоциативного; исполнительско-технологического, творчески самостоятельного.

Представлена ретроспектива развития фортепиано и его демпферно-акустической системы, выделены этапы этого развития. Показана связь эволюции инструмента с методикой формирования художественно-тембральных представлений на основе педализации, звукоизвлечения, стилевой и жанровой характеристик исполняемых произведений.

Педагогическая диагностика звуко-тембральных представлений осуществляется во взаимодействии когнитивно-информационного, операционного; тембрально-перцептивного, мотивационного и творческо-исполнительского, функционального критериев.

Экспериментальное исследование показало эффективность поэтапности формирования звуко-тембральных представлений, а именно в последовательности таких этапов: аналитически-рефлексивного, компетентностного; исполнительско-технологического, развивающего; инновационно-акустического, творческого. Методика формирования звуко-тембральных представлений будущих учителей музыки Украины и Китая основываться на антропологическом, инновационно-технологическом, синестезийном, полимодальном, компетентностном, компаративистском подходах.

Ключевые слова: тембральный слух, звуко-тембральные представления, художественно-исполнительский процесс, фортепианная подготовка будущих учителей музыки.

Bai Bin. Formation of sound and timbre views of future teachers of music in the process of studying piano. - Manuscript.

The dissertation for obtaining scientific degree, written by the candidate of pedagogical sciences on specialty 13.00.02 – theory and methods of musical education. – Dragomanov National pedagogical University, Kiev, 2014.

The subject, actualized in this dissertation, is connected with the process of artistic performance during piano preparation of future teachers of music in Ukraine and China. The phenomenon of sound and timbre views in the context of the development of acoustical-damper system of the piano was examined and

investigated carefully. Sound and timbre views are presented by the form of integral education, which consists of the following components: timbre-informational, operational, artistic-figurative, apperceptual-associative, executive-technological, creatively independent components.

Pedagogical diagnosis of sound and timbre views is made due to cognitive information, operational, timbre-perceptual, motivational and creatively-performing, functional criteria. Experimental study proved the efficiency of gradual formation of sound and timbre views, particularly paying attention to such stages: analytical-reflexive, competent; executive-technological, developing, innovative-acoustic, creative. The method, used to form sound and timbre views of the future teachers of music of Ukraine and China, should be based on the anthropological, technological-innovative, synthesis, multimodal, competent, comparative approaches.

Keywords: timbre hearing, sound and timbre view, artistic and performing process, piano preparation of future teachers of music.

