

choreography was realized. A number of methods and pedagogical conditions for the formation of artistic-hermeneutic skills were tested in the educational work with the students of the magistracy of the musical-pedagogical faculty. The effectiveness of the methods is substantiated by the results of comparative analysis of the preliminary and final diagnostics of the levels of formation of artistic-hermeneutic abilities of the respondents of the experimental and control groups, as well as positive dynamics found in the experimental group as compared to the control group.

The probability of the expected results of the study is provided with the theoretical substantiation of the initial positions; analysis of significant theoretical and empirical material; using a set of research methods that are relevant to the nature of a particular problem; the representativeness of the sample, a combination of qualitative and quantitative analysis of experimental data. The reliability of the obtained results is confirmed in the process of processing experimental data by methods of mathematical statistics based on the calculations of Fisher's criterion φ^ and Student's t-criterion.*

Key words: *artistic-hermeneutic competence, formation technique, masters, pedagogical experiment, approbation, diagnostics, criteria.*

УДК 378.013+780.71

Чень Цзицзянь

Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського

ORCID ID 0000-0002-4213-9057

DOI 10.24139/2312-5993/2018.05/267-281

ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ МЕТОДИКИ ФОРМУВАННЯ ЦІЛІСНОГО УЯВЛЕННЯ ПРО МУЗИЧНИЙ ТВІР У МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ

Мета статті – охарактеризувати головні компоненти методики роботи над формуванням цілісного уявлення про музичний твір у майбутніх учителів музики у процесі музично-виконавської підготовки. На основі системно-структурного підходу, методу понятійного моделювання й науково-емпіричних методів встановлено: а) етапи процесу формування уявлень про цілісність форми; б) методи і прийоми роботи, націлені на формування цілісних уявлень на рівнях музично-мовної й композиційної організації музичної форми (прийоми вокального інтонування, графічного вираження музично-синтаксичної структури, акустичного перевтілення тексту, диссиметризації тотожних елементів звукової форми, сканувального озвучування фактури, експлікації драматургічного сенсу тощо.

Ключові слова: *музичний твір, цілісність, уявлення, інтерпретація, майбутній учитель музики.*

Постановка проблеми і аналіз актуальних досліджень. Діяльність учителя музичного мистецтва надзвичайно складна й різноманітна. Зокрема, виконання основних навчально-виховних завдань вимагає від нього вміння інтерпретувати твори музичного мистецтва. Практично на кожному занятті вчителю музики доводиться грати на фортепіано чи іншому інструменті, керувати хором, пояснювати учням форму та зміст музичного твору. У всіх

подібних випадках неодмінною умовою успішної звукової або словесної інтерпретації є цілісне уявлення про певний художній твір.

Дану умову неодноразово відзначали видатні музиканти-виконавці (Н. Арнонкур, Ф. Вейнгартнер, В. Гізекінг, Г. Коган, А. Корто, Дж. Мур та ін.). Проблему цілісності обговорювали також практики і теоретики музичної педагогіки (Л. Москаленко, Г. Нейгауз, Е. Тімакіна, Г. Пипін та ін.). Разом із тим, теорія цілісної інтерпретації музичного твору розроблена поки що недостатньо масштабно й детально. Здебільшого, проблема цілісної інтерпретації розглядається як проблема музичної естетики і теорії музично-виконавської діяльності (Р. Інґарден, Т. Корихалова, В. Медушевський, Г. Москаленко, Г. Харлап), або зв'язується з проблемою стильової коректності виконання (Е. і П. Бадура-Скода, Я. Гаккель, М. Михайлов).

Низка дослідників справедливо пов'язує проблему цілісної інтерпретації із психологічним феноменом уявлення. За чітким висловом Г. Падалки: «для того, щоб створити що-небудь, спочатку необхідно собі уявити в ідеалі те, що буде втілено потім у матеріальному об'єкті» [3, 199]. Феномену художнього уявлення присвячене дисертаційне дослідження Лі Ює. Автор концентрує увагу на специфічних для музичного мистецтва художньо-сміслових уявленнях і приходить до обґрунтованого висновку про те, що «на певному етапі інтерпретації музичного твору» у свідомості музиканта-виконавця утворюється «низка художньо-сміслових уявлень про бажаний результат.... Ці художньо-сміслові уявлення складаються в систему, яка визначається науковцями як «симультанний прообраз музики», «образ твору у свідомості», «ідеальне уявлення» тощо» [2, 21]. Це справедливе судження необхідно доповнити. По-перше, обговорюваний образ твору є не тільки симультанним, але також і сукцесивним (процесуальним) утворенням. По-друге, цей смисловий образ нерозривно пов'язаний із багатовимірним звуковим, інтонаційним та композиційним устроєм форми.

Імовірно, недостатня розробленість теорії цілісної інтерпретації музичного твору багато в чому пояснює й обумовлює відсутність ґрунтовних методичних розробок цього напрямку підготовки музикантів-професіоналів, зокрема – вчителів музичного мистецтва до успішної виконавської діяльності. У звичайній практиці навчання музично-виконавським умінням сьогодні, як і раніше, домінує підхід, заснований на інтуїції, елементарних теоретичних знаннях та художньому волюнтаризмі педагога. Ці обставини свідчать про актуальність теоретичного дослідження й методичної розробки проблеми інтерпретації музики, в основі якої лежить цілісне уявлення про музичний артефакт.

Дослідження, присвячене даній проблемі, виконується автором даної статті в аспірантурі Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.

Мета статті – репрезентувати розроблену в контексті дисертаційного дослідження методику формування цілісного уявлення про музичний твір у майбутніх учителів музики, зокрема – представити загальну ідею методики, основні прийоми та умови роботи у процесі навчання студентів гри на фортепіано.

Методи дослідження. Методологічною основою роботи служать: системно-структурний підхід до процесу та результатів музичного мислення; метод понятійного моделювання цілісного уявлення про музичний твір; науково-емпіричні методи спостереження, експерименту, порівняльної оцінки дій і властивостей учасників музично-освітнього процесу.

Виклад основного матеріалу. У розробці методики навчання майбутніх учителів музики ми спираємося на такі теоретичні положення (межі статті обумовлюють гранично стислий виклад вихідних теоретичних положень):

- Цілісність визначається у філософській літературі як «... узагальнена характеристика об'єктів, що мають складну внутрішню структуру (наприклад, суспільство, особистість, біологічна популяція, клітина). Поняття «цілісності» означає інтегрованість, самодостатність, автономність цих об'єктів, їх протиставлення оточенню, що пов'язане з їхньою внутрішньою активністю; воно характеризує їх якісну своєрідність, обумовлену властивими їм специфічними закономірностями функціонування й розвитку» [9, 763]. Дана дефініція визначає наше розуміння цілісності форми та змісту художнього твору, а також і уявлення про нього.

- Цілісна інтерпретація музичного твору – це таке його виконання, яке сприймається музично-компетентними реципієнтами як формальна і смислова інтегрованість, самодостатність і автономність. Подібне враження виникає у процесі звукової реалізації цілісного уявлення інтерпретатора про даний художній предмет. Інакше кажучи, між якістю цілісності звукового втілення твору й цілісним уявленням інтерпретатора про даний твір (про його форму та зміст) існує каузальний зв'язок. З цього випливає, що рішення творчого завдання досягнення цілісного художнього результату обумовлено наявністю і якістю цілісного уявлення музиканта-інтерпретатора про конкретний твір. Таке теоретичне судження підтверджують авторитетні музиканти-виконавці й педагоги. Показовим є в цьому сенсі продумане висловлювання С. Савшинського: «Отже, для того, щоб виконавськи опанувати формою твору, ще недостатньо її відчутти безпосередньо, необхідно її осмислити; потрібна й напружена робота уявлення. Тільки в уявленні може мати місце зіставлення шматків музики, що відчуються як єдність. В уявленні легше, ніж у власному виконанні або навіть у сприйнятті чужого виконання, відчутти пропорційність частин, а також якість і міру виразних засобів; в уявленні легше виявляються диспропорції, допущені композитором, і можуть бути знайдені засоби їх урівноваження» [6, 76].

- Цілісне уявлення про музичний твір (далі – ЦУМП) – це психологічний феномен, який сам має характер цілісності. Сучасна психологія, при всій різниці точок зору, трактує уявлення як полімодальне й багаторівневе явище. ЦУМП є полімодальним психологічним «продуктом», що виникає внаслідок роботи різних каналів сприйняття, у першу чергу – слухового, моторного, тактильного і зорового. ЦУМП – це завжди певний образ, що зберігається пам'яттю і «витягається» з пам'яті внаслідок неусвідомлюваної потреби або свідомого наміру. На елементарному рівні ЦУМП – це образ сприйняття. На більш високому рівні свідомості – це образ, позбавлений несуттєвих деталей, «покращений» уявою (так званий «гарний гештальт» [4, 187]). На найвищому рівні – це спосіб мислення, своєрідна чуттєва абстракція.

- Багатоярусна будова уявлення як психічного феномену відповідає реальній різноманітності явищ дійсності, у тому числі й творів музичного мистецтва. Людська свідомість розрізняє, а по суті конструює: а) *неподільно цілі об'єкти*, тобто, єдності, що в собі не виявляють елементів і структури (наприклад – зоровий образ краплі води, тактильний образ вологості, слуховий образ звуку від падіння краплі на поверхню води тощо); б) *агрегативні* (або механічні, адитивні) *цілісності*, усередині яких розрізняються елементи й утворені ними структури (наприклад – синтетичний образ гами, що грається реципієнтом на фортепіано, в утворенні якого беруть участь структурно складний зоровий образ клавіатури з її предметно-просторовими властивостями та елементами; слуховий образ, у якому розрізняються тони різної висоти і тривалості; моторний образ одностипних рухів); в) *органічні цілісності*, у яких взаємозалежність частин «виступає не у вигляді лінійного причинного ряду, а у вигляді своєрідного замкнутого кола, всередині якого кожен елемент зв'язку є умовою іншого й обумовлений їм» [9, 763].

- Цілісне уявлення музиканта-інтерпретатора про конкретний музичний твір обумовлюється двома факторами: 1) властивостями форми цього твору; 2) здатністю суб'єкта інтерпретації до генерування цілісного уявлення про форму та художньо-образний зміст даного твору.

- Кожний музичний твір має властивості цілісності. Остання забезпечується, скажімо, наявністю «рамки» (моментів тиші, що відокремлюють звуковий артефакт від звукового середовища), очевидністю структури звукової форми, утвореної тонами, мотивами, фразами, співзвуччями. Однак, звукова структура, яка виникає в уявленні музиканта-виконавця і слухача, може мати якість агрегату (від лат. *aggrego* – приєдную). Тобто, вона представляється «скупченням, купою, що утворилася шляхом безладного нагромадження (агрегації) частин одна на одну при відсутності внутрішнього зв'язку між ними» [там же, 14]. Наприклад, дітям і початківцям музикантам, які виконують розучений твір, він може представлятися незв'язною послідов-

ністю або нагромадженням звукових елементів (доречі, деякі звукові артефакти, що видаються їх авторами за музику, є саме такими агрегатами).

• Справжні твори мистецтва, на відміну від творів-агрегатів (навіть найпростіші та скромні за образним задумом), мають властивості системної або органічної цілісності. На відміну від форм-агрегатів, «між частинами органічного цілого (а також між частинами й цілим) існує ... значно складніша система різноякісних зв'язків... – пояснюють даний вид цілісності І. Блауберг та Е. Юдин – Взаємозалежність частин тут така, що вона виступає не у вигляді лінійного причинного ряду, а у вигляді своєрідного замкнутого кола, усередині якого кожен елемент зв'язку є умовою іншого й обумовлений їм» [там само, 768–769]. Отже, завданням компетентного у своїй справі музиканта-інтерпретатора є таке звукове втілення твору, що керується цілісним уявленням про органічну єдність всіх його звукових, інтонаційно-мовних і композиційних структур, підпорядкованих єдиному художньо-виразному завданню. Теорія художнього уявлення як цілісно-образна модель дійсності розроблена в монографії С. Раппопорта [5]. Викладені теоретичні положення дають підставу для побудови методики формування цілісного уявлення про музичний твір у майбутніх учителів музики.

Головні ідеї методики роботи є такими:

1. Уявлення про музичний твір має дві нероздільні сторони – формальну і змістовну. Твір як ціле, чи будь-яка його частина – тема, речення, фраза, мотив, акорд або навіть окремий тон – мають свою виразну функцію, своє художньо-образне значення, свій сенс. З цього випливає, що формування уявлення про цілісність будь-якого елемента форми чи будь-якої структури обов'язково стосується й уявлення про художньо-образний зміст даних елементів і структур. Справедливо і зворотне твердження: виникнення цілісних уявлень про зміст музики нерозривно пов'язане з уявленнями про форму.

2. У схематизованому вигляді процес утворення цілісного уявлення про музичний твір має три фази. Формування цілісного уявлення про музичний артефакт починається з недиференційованого загального чуттєвого враження і синкретичної емоційно-сислової реакції. За цим слідує процес аналізу цілісного чуттєвого образу форми, генерування уявлень про елементи і структури форми твору, диференціації оцінки. Результатом цього процесу має стати уявлення про органічну цілісність, тобто про формальний і образно-сисловий взаємозв'язок усіх елементів, сторін, частин і властивостей музичного артефакту. У найзагальнішому сенсі цей шлях можна схарактеризувати як сходження від нерозчленованої єдності до органічної цілісності.

3. Описана логіка покладена в основу загальної педагогічної стратегії формування ЦУМП. У даному плані доцільно виділити два етапи: а) етап формування уявлень майбутніх учителів музики про агрегатну цілісність

виконуваних творів (для простоти будемо говорити про «агрегатні уявлення»); б) етап формування уявлень про органічну цілісність виконуваних творів («етап органічних уявлень»).

4. Відповідно до цих етапів упорядковані методи і прийоми роботи, націлені на формування цілісного уявлення про музичний твір на рівнях музично-мовної організації й композиційної цілісності. *Музично-мовний* рівень репрезентований синтаксичною структурою, що утворена музичними вигуками, фразами та реченнями. *Композиційний* рівень – найбільш складний у структурному відношенні – репрезентований підструктурами топотектоніки (фактури) і хронотектоніки (тобто структурами темпоритму, тонального й тематичного розвитку).

5. Обов'язковими компонентами педагогічної роботи з формування ЦУМП є два методичних підходи: а) емпіричний, що передбачає освоєння твору у процесі слухового сприйняття та моторно-тактильних дій (за інструментом, або у співі); б) теоретичний, що передбачає різнобічний аналіз музичного тексту музичного твору в його різних іпостасях (нотографічного еквівалента, власного «живого виконання», звукозапису).

Тепер розглянемо найбільш важливі конкретні компоненти розробленої методики формування ЦУМП.

На першому етапі роботи основними напрямками педагогічних зусиль є формування агрегатно-цілісних уявлень про музично-мовну та композиційну структури досліджуваних творів. Найбільш важливим компонентом цього процесу є аналіз музично-синтаксичної структури. Такий аналіз передбачає свідому слухову установку на сприйняття всієї форми твору як членороздільного, логічного, змістовного мовленнєвого процесу. Починати потрібно з уважного вслухування у звучання твору. Тільки після появи диференційованих уявлень про основні властивості форми доцільно переходити до аналізу нотографічного тексту (за Ю. Лоцманом – «вторинної знакової системи»). Майбутній учитель музики має вміти розрізняти в будові музично-інтонаційного тексту елементарні синтаксичні одиниці (вигуки, фрази) і синтагми (речення, складносурядні речення).

Корисним прийомом формування цілісних уявлень про синтаксичні одиниці у творах для фортепіано та інших музичних інструментів служить вокальне інтонування. Цей прийом, рекомендований багатьма знаменитими педагогами, зазвичай служить завданню вироблення навичок кантиленного ведення звуку. Однак він може мати більш широке застосування, оскільки дозволяє порівняти «суцільний» музично-мовленнєвий текст інструментальної природи з фізично та психологічно природним процесом звукового мовлення, де синтаксична структура проявляє себе більш виразно. Отже, доцільно інтонувати голосом не тільки відверто співучі мелодійні елементи форми інструментального твору, а й будь-які інші, практично доступні для співочого відтворення.

У деяких випадках інструментальна композиція твору навіть передбачає вокально-мовленнєвий компонент. Яскравий приклад такого роду – Струнний квартет № 16, Фа-мажор Л. ван Бетховена, у фіналі якого композитор супроводив словами музичні фрази вступу й головної партії. Перша тема – це напружена музична фраза, якій відповідає словесний вираз «Muß es sein?» («Чи це може бути?»). Друга тема – рішуча й рухома – підтектована композитором як «Es muß sein!» («Це має бути!»). Ще одним зразком такого роду може послужити початок фортепіанної сонати Бетховена №. 26 Мі-бемоль мажор, перша фраза якої теж супроводжується коротким словесним текстом: «Lebewohl!» («Прощавай»). Користь від словесно-мовленнєвого доповнення певних музичних синтагм полягає не тільки в проясненні уявлення про синтаксичну структуру, але також і в уточненні виразного сенсу музичних висловлень. Отже, словесні вирази мають бути не тільки інтонаційними, а й знаково-семантичними еквівалентами одиниць музичного синтаксису.

Слухові враження й виконавські дії мають підкріплюватися знаннями про різновиди синтаксичної цезури, ладотональні та метроритмічні властивості музичних синтагм. Дієвим методичним прийомом уточнення такого роду знань слугує графічна візуалізація музично-синтаксичної структури, що дозволяє представити мовленнєвий процес у вигляді просторової схеми. Конкретний вид і засоби отримання такої схеми не є дуже істотними: це може бути певний «додаток» до звичайної нотної графіки, умовне «фігуративне» зображення, креслення, препарована спектрограма комп'ютерної програми аналізу звуку. Так чи інакше, пропонований прийом дає студенту можливість «побачити» й усвідомити такі важливі для цілісного уявлення властивості синтаксису, як: а) масштаб синтаксичних одиниць, б) домінуючий тип цезури, в) ступінь складності синтаксичних утворень, г) характер синтаксичного ритму. Такі властивості є особливо важливими для розуміння образної виразності синтаксичної структури. Очевидно, що виразність музичної мови великою мірою залежить від простоти або складності одиниць висловлювання; від глибини цезур, що «розрізають» мовленнєвий потік; від ступеня стислості синтаксичних одиниць, що впливає на плавність мовлення; від міри впорядкованості синтаксичного ритму, яка зумовлює враження розміреності або хаотичності, спокою або імпульсивності інтонаційного процесу.

Представлена й осмислена студентом музично-синтаксична структура має бути далі чітко і виразно озвучена студентом у грі на інструменті чи у співі. Вирішенню цього завдання служить методичний прийом, названий у робочому порядку «акустичним перевтіленням» музичного тексту. Його сутність полягає у відтворенні досліджуваного музичного твору на іншому музичному інструменті (або в іншому тембрі, іншому діапазоні, якщо йдеться про вокальне інтонування). Наприклад, у

процесі освоєння твору для фортепіано буває корисним виконання цього ж самого твору на клавесині, фісгармонії, органі, або на клавійному синтезаторі звуку. Таке «перевтілення» істотно змінює фізичні характеристики звучання ідентичного тексту. Це дозволяє, з одного боку, більш ясно і, як би, з іншої точки зору оцінити можливості фортепіано, зокрема художньо-виразний потенціал тембрових, динамічних і артикуляційних модуляцій звукового процесу. Разом із тим, переклад тексту в звуковий матеріал іншого інструменту не просто змінює забарвлення звучання. Цей прийом порушує «інерцію» слухового сприйняття музично-інтонаційного процесу, яка зазвичай виникає вже на першому етапі практичного освоєння твору. Зокрема, необхідність змінювати характер туше, пристосовуючись до механічних і акустичних особливостей іншого інструменту, змушує виконавця уважно контролювати інтонаційну та синтаксичну структури музично-мовного процесу. В уявленні музиканта ритмічна, звуковисотна, синтаксична структури відволікаються від конкретного акустичного втілення і стають більш рельєфними, більш ясними. Таким чином уявлення про музично-мовленнєву форму твору отримує чіткість, завершеність і цілісність.

На другому етапі навчальної роботи з формування цілісного уявлення про музичний твір головним завданням є інтеграція сингулярних образів і агрегатних уявлень про елементи і структури музичного артефакту, який має бути освоєним, або – іншими словами – формування органічно цілісного образу-концепту форми. Вирішення цього завдання має спиратися на метод системного аналізу тексту. Такий аналіз дещо відрізняється від традиційної методики «цілісного аналізу», яка була розроблена у другій половині ХХ століття Л. Мазелем і А. Цуккерманом, і яка використовується сьогодні в підготовці професійних музикантів, як в Україні, так і в Китаї (зараз ми не будемо відволікатися на роз'яснення та критику даної методики).

До першочергових завдань запропонованого системного аналітичного підходу належить *виявлення композиційних закономірностей*, які обумовлюють цілісне сприйняття художньої форми, а саме – установлення відносин симетрії, структурної та функціональної подібності, пропорційності (зокрема – відносин фрактальності, «золотого перетину»). На ці властивості форми музична педагогіка рідко звертає належну увагу, хоча вони мають першорядну важливість для забезпечення композиційної цілісності. Важливим аналітичним і практичним завданням є визначення ставлення інтерпретатора до буквальних та приблизних текстових повторень. Повторення можна розглядати як окремий випадок симетрії (трансляційної або дзеркальної). Однак враження від повторів буває дуже різним. Скажімо, багаторазове повторення ритмічної фігури, подібне ітераційному орнаменту справляє не таке враження, як

одноразове повторення теми після оновлення композиційного матеріалу. Якщо в першому випадку найкращим виконавським рішенням є точне відтворення інтонаційних характеристик фігури (орнаментального мотиву), то в другому – внесення певних змін у характер звучання.

Другий принцип – виконавська диссиметризація точного повторення. Диссиметрія – це різновид симетрії; під цим терміном розуміється «...порушення симетрії, відсутність деяких елементів симетрії в порівнянні з певною найвищою групою симетрії...» [7, 66]. Іноді сам композитор передбачає нетотожність відтворення формально однакових (за їх виглядом у нотному тексті) інтонаційних структур. Однак найчастіше художньо виправдана диссиметризація однакових інтонаційних елементів – це турбота виконавця.

Формування органічного цілісного уявлення про твір передбачає розуміння його архітектоніки як органічної цілісності, що включає в себе низку субординованих і скоординованих між собою підсистем. Перша з них визначається як *топотектоніка* (від давньогрецьких слів τόπος – місце і τεκτονική – будова). Системно-цілісне уявлення про музичну форму передбачає здатність уявити устрій кожного конкретного «топосу» композиції. Під «топосом» тут розуміється форма, відповідна будь-якому моменту становлення музичної композиції. В органічно цілісному уявленні будь-який конкретний момент форми-процесу – від перших звуків до останніх – має ясну структуру (зазвичай цей параметр асоціюють з «вертикаллю»). Спеціальними аспектами аналітичного осмислення в даному відношенні виступають: а) вид використовуваних співзвуч, акордів, тонових кластерів; б) напрямок зміни акустичної «щільності» співзвуч; в) характер сполучення дисонансів і консонансів; г) принцип чергування моментів ладового напруження й розрядження. Важливо підкреслити, що прояснення всіх цих аспектів не переобтяжене завданням коректного термінологічного оформлення висновків. Результат такого аналізу оформляється майбутніми вчителями музики у вигляді розповіді про враження, вільного графічного вираження встановлених властивостей і закономірностей.

Для практичного зміцнення уявлення про топотектоніку, що виникає на основі аналізу форми, використовується кілька методичних прийомів, які можна об'єднати загальним найменуванням «сканувального озвучування». Перший прийом полягає в озвучуванні довільно обраного студентом або заданого викладачем топотектонічного «зрізу» форми. Способом, який дозволяє викладачеві задати потрібне місце, може бути звуковий запис твору, який нібито випадково «вихоплює» момент, який має бути відтворений студентом на інструменті чи голосом. У навчанні гри на фортепіано можна залучити ще один прийом, а саме – виконання партії лівою рукою тих елементів, які призначені для правої руки, і навпаки. Також корисним прийомом формування чіткого топотектонічного уявлення

про форму твору служить послідовне (від низу до верху і зверху вниз) інтонування всіх елементів співзвуччя. Такий прийом є обов'язковим для освоєння творів, створених в акордовій фактурі.

Особливу увагу методика приділяє формуванню цілісного уявлення про *хронотектоніку* музичного твору. Хронотектоніка (від грецьких слів *χρόνος* – час і *τεκτονική* – будова) – це структура звукового процесу. Унаслідок роботи добре дослідженого вченими психологічного механізму спатіалізації («...від латинського *spatium* – простір – тобто переведення часових уявлень у просторові» [1, 263]), будь-яка послідовність «подій» вже на рівні сприйняття перетворюється на просторовий образ. Це стосується і сприйняття музики. Незалежно від конкретних інтонаційних властивостей, будь-яка музична форма завжди породжує у слухача уявлення про своєрідну «траєкторію» інтонаційного метаморфоза, про певну просторову структуру. До таких віртуальних просторових структур належать, наприклад, уявлення про звуковисотну лінію й ритмічний малюнок. Найбільш важливими хронотектонічними структурами вищого рівня устрою музичної форми є ладотональна, темпоритмічна і тематична структури. Від ступеня деталізації, чіткості, визначеності уявлення про хронотектоніку багато в чому залежить і цілісне уявлення про твір.

Для вдосконалення уявлень про ладотональну структуру твору пропонується звернення до методу аналізу музичних творів, що був розроблений австрійським музикознавцем Г. Шенкером [10]. Сутність цього аналітичного підходу полягає в редукції, тобто, у спрощеному, скороченому нотно-графічному викладі послідовності гармонійних елементів музичної форми. Г. Шенкер вважав, що багатоголосний твір (гомофонно-гармонічний або поліфонічний) складається з декількох шарів (*Schichten*), які можуть бути послідовно «зняті», унаслідок чого стає очевидним тонально-гармонічний фундамент форми (*Ursatz*). Зрозуміло, подібна операція може бути застосована й виправдана тільки по відношенню до композицій класико-романтичної епохи в європейському музичному мистецтві. Незважаючи на обмеженість і штучність цього аналітичного методу, шенкерівська редукція має певну дидактичну цінність. По-перше, даний метод наочно виявляє не тільки опорні акорди, але також ладово-функціональну логіку й тонально-модуляційну структуру твору. По-друге, оволодіння цим методом дослідження музичного тексту не викликає великих труднощів для студентів. За умови прийнятої нами спрощеної інтерпретації даного методу (без застосування спеціальних графічних символів) виявлення гармонічних опор, тональних центрів, децентралізованих (модуляційних) ділянок і кадансів не створює великої складності для майбутніх учителів музики. Від студентів не вимагається навіть знання термінології та положень прикладної науки про акорди та нормативи їх з'єднання. Достатніми умовами використання адаптованого методу редукції виступають: розвинений ладовий слух, знання

елементарної теорії музики, інтонаційна чуйність і музичний досвід. По-третє, метод Г. Шенкера дає підставу для використання прийому зворотної дії, яку можна назвати репродукцією. Йдеться про дію відтворення всіх структур архітекτονіки конкретного твору на основі послідовного додавання звукової тканини «шар за шаром» до базисної акордової структури.

Для вдосконалення цілісного уявлення про темпоритмічну структуру використовується прийом складання наочного плану темпової модуляції. Це означає, що в нотному тексті зазначаються всі темпи (у кількісних значеннях шкали І. Мельцеля), а також усі зони переходу від одного темпу до іншого. Далі студент виконує твір, дотримуючись наміченого плану. Виконання фіксується фонограмою, яка потім тестується за допомогою метронома. Таким чином виявляються конкретні відхилення від наміченого темпоритмічного плану, які потім вивчаються. Зокрема, з'ясовуються тенденції і причини відхилень від запланованої темпоритмічної структури, до плану вносяться виправлення, здійснюється нова спроба втілення темпоритмічного задуму.

Тематична структура – найбільш помітний і важливий компонент хронотектоніки музичного твору. Тому тематичний аналіз форми обов'язково рекомендується як метод підготовки до виконання музичного твору. У даному секторі роботи можуть знайти використання творчі дії майбутніх учителів музики. Так, наприклад, одним із методичних прийомів може бути включення до інтонаційного проекту твору нового, самостійно створеного студентом епізоду, побудованого на тематичних інтонаційних елементах даної композиції (скажімо, за принципом сольної каденції у класичному інструментальному концерті). Необхідність самостійної творчої роботи з тематичним матеріалом загострює увагу до його окремих інтонаційних елементів і змушує представляти архітекτονіку конкретного музичного артефакту у всій тематичній повноті та цілісності.

Ефективним засобом формування цілісного уявлення про музичний твір є методичний прийом, охарактеризований як «дефрагментація» тексту. Сутність його полягає у відновленні цілісної музично-мовної структури. Можливі кілька варіантів втілення цього прийому. Перший варіант: викладач виконує (або демонструє за допомогою фонограми) довільно обраний фрагмент музичного твору. Студент, користуючись нотним записом, визначає композиційне положення даного фрагмента в тексті твору. Другий варіант: після пред'явлення фрагмента студент має відтворити його, користуючись нотним записом або без його допомоги. Третій варіант використання прийому дефрагментації полягає у відновленні всього композиційного розділу, який включає розпізнаний фрагмент. Такі навчальні завдання перешкоджають механічному заучуванню музичного тексту на основі моторно-тактильних відчуттів і сприяють кристалізації цілісного архітектонічного образу виконуваного твору.

Методика передбачає вплив на цілісне уявлення про музичний твір із позиції його образно-художнього змісту. Одним із найбільш дієвих способів роботи над органічно цілісним уявленням про твір є прийом «експлікації драматургічного сенсу». Цей прийом заснований на відомому музикознавчому положенні [8], згідно з яким будь-який музичний твір може трактуватися як процес зміни якогось уявного об'єкта (явища природи, предмета культури, соматичного або психічного стану людини, абстрактної фігури), а також як дія, що здійснюється певними актантами (персонажами літературних сюжетів, образами живих істот, природними силами тощо). Прийняття такої семантичної презумпції дає музикознавцям-герменевтам підстави для побудови різноманітних за стилем і жанром наративів, які розкривають уявлення про «заховані» у звуковій формі сюжети й персонажі. Наукова цінність подібних експлікацій незначна. Однак такого роду дії мають педагогічний сенс. Робота над формуванням органічного цілісного уявлення про музичний твір отримує підкріплення у створенні простих коротких творів, заміток, словесних пояснень, у яких досліджуваний артефакт розглядається в декількох аспектах, а саме:

а) як процес змін властивостей умовного уявного предмета, зокрема його маси, об'єму, розміру, освітленості, кольору, смаку, властивостей поверхні тощо;

б) як портрет людини, що відображає його зовнішність, темперамент, психосоматичний стан, емоції, інтелект, інші якості;

в) як словесно-мовний процес, що характеризується швидкістю, чіткістю, гучністю, рівнем збудженості, вираженим ставленням до адресата комунікації, лексичним стилем тощо;

г) як драма, дійові особи якої конфліктують або знаходяться у злагоді, у якій відбуваються події трагічного, епічного, мелодраматичного, комічного чи іншого характеру. Створення такого роду наративів не повинно ставати самоціллю і претендувати на об'єктивну точність відбиття образного змісту творів. Набагато краще схарактеризований прийом працює за умови ігрового відношення до нього викладачів і студентів.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. У статті визначено основні ідеї та схарактеризовано найбільш важливі компоненти методики роботи над формуванням ЦУМП. Установлено, що формування цілісного уявлення про музичний артефакт починається з недиференційованого враження, проходить стадію генерування уявлень про елементи і структурах форми твору, і завершується виробленням органічно цілісного уявлення про формальний та образно-смісловий взаємозв'язок усіх елементів, сторін, частин і властивостей музичного артефакту. У загальному сенсі цей шлях характеризується як сходження від нерозчленованої єдності до органічної цілісності.

Формування ЦПМП у майбутніх учителів музики передбачає два етапи: а) етап удосконалення уявлень про агрегатну цілісність виконуваних творів; б) етап удосконалення уявлень про органічну цілісність виконуваних творів. Відповідно до цих етапів упорядковані методи і прийоми роботи, націлені на формування цілісних уявлень про музичну форму на рівнях музично-мовної організації й композиційної цілісності. Обов'язковим компонентом педагогічної роботи з формування ЦУМП є метод аналізу музичного тексту (нотографічного еквівалента, фонозапису, власного виконання).

Методика передбачає використання засобів музично-синтаксичного і музично-композиційного аналізу. Зокрема, пропонуються прийоми аналітичного відображення топотектоніки і хронотектоніки форми (зокрема – структур темпоритму, ладотональної модуляції, тематичної структури). Аналітичний підхід до процесу формування ЦУМП пов'язаний із діяльнісним підходом. Останній втілений у методичних прийомах: вокального інтонування синтаксичних елементів інтонаційної форми; графічної візуалізації музично-синтаксичної структури; акустичного перевтілення музичного тексту; виконавської диссиметризації подібних елементів звукової форми; сканувального озвучування; редукції за методом Г. Шенкера й репродукції архітектоніки твору на основі ладотональної та гармонійної схеми; темпоритмічного планування; експлікації драматургічного сенсу.

Вищою метою роботи над формуванням ЦУМП є створення художнього концепту, тобто такого продукту свідомості, який характеризується не тільки якістю органічної цілісності форми й художнього смислу, але який також впевнено включається в «концептосферу культури» (за висловом Ю. Лотмана). Вищий шар цілісного уявлення про твір обумовлюється багатовимірною залученістю у функціонуванні більш масштабних систем, якими є художня мова, стиль, жанр, поетична система, національний менталітет, духовна культура. Цей перспективний аспект проблеми (його можна назвати культурологічним аспектом) потребує окремого дослідження.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский, М. Г. (1974). О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений. *Проблемы музыкального мышления*, (сс. 252-271). М.: Музыка (Aranovskii, M. H. (1974). On psychological conditions of spatial aural images. *Problems of Musical Thinking*, (pp. 252–271). М.: Music).

2. Лі Ює. (2015). Феномен уявлень у структурі художньо-виконавської інтерпретації творів: музично-педагогічний аспект. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*, 1–2 (5–6), 14–26 (Li Yue. (2015). Phenomenon of representations in the structure of artistic interpretation: musical and pedagogical aspect. *Current issues of art education*, 1–2 (5–6), 14–26).

3. Падалка, Г. М. (2008). *Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін)*. Київ: Освіта України (Padalka, H. M. (2008). *Pedagogy of Art (Theory and Methodology of Teaching of Artistic Disciplines)*. Kyiv: Education of Ukraine).

4. *Психологический словарь*. (2007). М.: ОЛМА ПРЕСС Образование (*Psychological Dictionary*. (2007). М.: OLMA PRESS Education).

5. Раппопорт, С. Х. (1978). *От художника к зрителю*. М.: Советский художник (Rappoport, S. Kh. (1978). *From the Artist to the Viewer*. М.: Soviet Artist).

6. Савшинский, С. (2002). *Пианист и его работа*. М.: Классика-XXI (Savshinskii, S. (2002). *Pianist and his work*. Moscow: Classics-XXI).

7. Таммару, Ю. В. (1965). К вопросу о философском содержании понятия симметрии. *Ученые записки Тартуского государственного университета*, (с. 65–71). Тарту (Tammaru, Yu. V. (1965). On the question of the philosophical content of the concept of symmetry. *Scientific notes of the Tartu State University*, (pp. 65–71). Tartu).

8. Чернова, Т. (1984). *Драматургия в инструментальной музыке*. М.: Музыка (Chernova, T. (1984). *Dramaturgy in the Instrumental Music*. М.: Music).

9. *Философский энциклопедический словарь*. (1983). М.: Советская энциклопедия (*The Philosophical Encyclopedic Dictionary*. (1983). Moscow: Soviet Encyclopedia).

10. Pankhurst, T. (2008). *Schenker Guide. A brief handbook and website for Schenkerian analysis*. Routledge, New York, NY u. a.

РЕЗЮМЕ

Чень Цзицзянь. Основные положения методики формирования целостного представления о музыкальном произведении у будущих учителей музыки.

Цель статьи – охарактеризовать главные компоненты методики работы над формированием целостного представления о музыкальном произведении у будущих учителей музыки в процессе музыкально-исполнительской подготовки. На основе системно-структурного подхода, метода понятийного моделирования, научно-эмпирических методов установлены: а) этапы процесса формирования представлений о целостности музыкальных произведений; б) методы и приемы работы, нацеленные на формирование целостных представлений на уровнях музыкально-речевой и композиционной организации музыкальной формы (приемы графического выражения музыкально-синтаксической структуры, акустического перевоплощения текста, диссиметризации тождественных элементов звуковой формы, сканирующего озвучивания фактуры, экспликации драматургического смысла и другие).

Ключевые слова: музыкальное произведение, целостность, представление, интерпретация, будущий учитель музыки.

SUMMARY

Chen Jijiang. The main principles and methods of forming a holistic image of the musical work in music teacher's training process.

The purpose of the article is to characterize the main principles and methods of forming a holistic image of the musical work in music teacher's training process. The methodological basis of research is the complex of scientific approaches: system-structural approach to the process and results of musical thinking; the method of conceptual modeling of the musical holistic image; scientific-empirical methods of observation, experiment, comparative evaluation of actions and properties of participants of the musical-educational process. The author has established that formation of a holistic image of the musical composition begins with a non-differentiated impression, the stage of generating representations about the elements and structure of the form of the work, and ends with elaboration of an organically holistic image of the relationship of all elements, sides, parts and properties of the musical artifact. Formation of a holistic representation of the future music teachers includes: a) the stage of images of the aggregate integrity of the form; b) the stage of ideas about the organic integrity of the work. Methods and techniques of work are going to forming integral concept about the musical form at the levels of

musical-linguistic organization and compositional integrity. A compulsory component of the training technique is the use of musical-syntactic and musical-compositional analysis. Methods of analytical mapping of topotectonics and hronotectonics of the form (structures of temporhythm, tonality modulation, thematic structure) are offered. Practical actions of the student are organized with the help of different training techniques, such as: vocal intonation of the intonational form elements; graphical expression of musical-syntactic structure; acoustic reincarnation of musical text; dissymmetrization of identical elements of sound form; scanning sounding of elements of topotectonics (musical texture); reduction by the G. Schenker's method and the reproduction of the architectural structure; temporhythm planning; explication of composer's logic and dramatic sense of the composition. The ultimate goal of the student-interpreter is creation of personal artistic concept. This one may have not only the quality of the organic integrity of form and artistic meaning, but also must be included in the "concept-sphere of culture" (by the words of Yu. Lotman). The higher layer of the holistic image of the work is due to its multidimensional involvement in the functioning of more large-scale systems, which are artistic language, style, genre, poetic system, national mentality, spiritual culture.

Key words: musical composition, integrity, representation, interpretation, future music teacher.

УДК 378:[[373.5.011.3-051:[811+821].161.2]]:07(045)

Марина Ячменик

Сумський державний педагогічний
університет імені А. С. Макаренка

ORCID ID 0000-0003-3547-046X

DOI 10.24139/2312-5993/2018.05/281-293

ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ-СЛОВЕСНИКІВ ДО ВИКОРИСТАННЯ ЗАСОБІВ МЕДІАОСВІТИ У ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ: РОЗРОБКА МОДЕЛІ ТА ЇЇ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ПЕРЕВІРКА

У статті здійснено теоретичний аналіз розробленої автором моделі підготовки майбутніх учителів-словесників до використання засобів медіаосвіти у професійній діяльності, висвітлено підходи до створення моделі, окреслено етапи, принципи та компоненти моделі. Автор надає детальну характеристику ключових компонентів моделі підготовки майбутніх учителів української мови і літератури до використання засобів медіаосвіти у професійній діяльності: цільового, праксеологічного, результативного структурних блоків; коротко зазначає результати експериментальної перевірки.

Ключові слова: медіаосвіта, засоби медіаосвіти, професійна діяльність, майбутній учитель української мови і літератури, модель, підходи, принципи, етапи формування готовності, експериментальна перевірка.

Постановка проблеми. Динамічний розвиток мас-медійних засобів потребує цілеспрямованої підготовки особистості до вмілого й безпечного користування засобами медіа в суспільстві. Завдання користуватися і створювати газетні жанри натепер є обов'язковими для навчальної програми з української мови. Як показує аналіз опрацьованих матеріалів (Глазова), у 5–8 класах учні працюють над замітками різних видів (замітка,