

11. Франселла Ф. Новый метод исследования личности: Руководство по репертуарным личностным методикам ; пер. с англ. / [общ. ред. и предисл. Ю.М. Забродина и В.И. Похилько] / Ф. Франселла, Д. Банистер. – М. : Прогресс, 1987. – 236 с.

УДК 159.932

ТЕМБРОВИЙ СЛУХ: ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЗМІСТУ ТА РОЗВИТКУ

Вятоха І.Ю.

У статті розкривається психологічний зміст тембрового слуху в динаміці історичних уявлень про тембр, охарактеризовані види тембрового чуття музики, подана періодизація вікового розвитку тембрового слуху, висвітлені його етапи.

Ключові слова: тембровий слух, тембророзрізняльна здібність, темброве мислення, відчуття тембру, онтогенез тембрового слуху.

В статье раскрывается психологическое содержание тембрового слуха в динамике исторических представлений о тембре, охарактеризованы виды тембрового слышания музыки, дана периодизация возрастного развития тембрового слуха, освещены его этапы.

Ключевые слова: тембровый слух, тембророзрізняльна способность, темброве мышлення, ощущение тембра, онтогенез тембрового слуха.

The article reveals the psychological content of timbre hearing in the dynamics of historical concepts of timbre, timbre type characterized by hearing the music, highlights of the age levels of timbre hearing, their periods are given, a leading at this stage method for studying the timbre hearing is mentioned.

Keywords: timbre hearing, ability to differentiate timbres, timbre thinking, ontogeny of timbre hearing.

Завдання статті. Уміння чути – найважливіша властивість людини, яка актуалізує для неї звуковий бік навколишнього світу і є другим за значущістю (після зору) каналом отримання життєво необхідної інформації про навколишній світ. Тембровий слух – один із універсальних компонентів людського (в тому числі музичного) слуху, що застосовується для якісного розрізнення всіх без винятку компонентів звукового екосередовища людини. Він орієнтований на тембр – один з чотирьох параметрів звуку, який виступає своєрідним аналогом кольоровізувальних явищ, сприймається як забарвлення звуку, особливий фон звучання. У порівнянні з іншими видами слуху – звуковисотни-

ми, гучно-динамічними, метроритмічними – тембровий найбільш складний, тому що інтегрально вловлює ефекти всіх об'єктивних параметрів звуку, які складно і багаторівнево суб'єктивно перетворюються. Однак дослідники приділяють йому менше уваги, ніж вищезазначеним видам слуху. Сьогодні, у зв'язку з актуалізацією проблеми забруднення звукового екосередовища людини, інтенсивним пошуком арт-терапевтичних засобів регуляції психічних станів людини, а також у зв'язку зі зміною ситуації в музичному мистецтві, яке стало "темброорієнтованим", зацікавленість тембром і тембровим слухом усе більше зростає.

Питання про сутність тембрового слуху та сприйняття розглядали І. Алдошина, Л. Бочкарьов, О. Давиденкова, Д. Дувірак, О. Леонтєв, Є. Назайкінський, В. Петрушин, Б. Теплов. Проблему впливу тембру на психіку піднімали О. Белов, Г. Побережна, К. Любан-Плоцца, З. Матейова. Тембровий слух як основа емоційного ставлення людини до звукових явищ став предметом дослідження В. Носуленка, І. Старикової, А. Худякова. Проблему розвитку тембрового слуху як спеціальної музичної здібності розглядали Л. Корнійчук, С. Майкапар, О. Передерій, Т. Літвінова. Окремі особливості становлення тембрового слуху в філо- й онтогенезі досліджували Н. Ветлугіна, І. Зікс, Д. Кірнарська, Г. Рігіна, К. Тарасова. Тембровий слух розглядається цими дослідниками переважно в мистецтвознавчому та педагогічному аспекті. Варто визнати, що з часу створення психологічної теорії тембрового слуху Б. М. Теплова вона не отримала належного розвитку. Не висвітлена і психологія розвитку тембрового слуху.

Тому метою даної статті є систематизація та розкриття психологічного змісту тембрового слуху, подання його видів, показ етапів вікового розвитку.

Виклад основного матеріалу. Тембровий слух – вид диференційованого чуття музики, який визначається з боку об'єкта спрямованістю на один з параметрів звукового сигналу (в термінах психоакустики) або на одну з властивостей / якостей музичного звуку (в термінах теорії музики), а з боку суб'єкта – особливим механізмом сприйняття, який спрямовує роботу всіх систем психіки слухача. Тому зміст тембрового слуху визначається змістом об'єкта – тембрового боку звукових явищ, і змістом суб'єкта – особливої роботи психіки слухача. У змісті об'єкта можна виділити два аспекти: загальний – акустичний, яким характеризуються всі звукові явища, і спеціальний – музичний, що виділяє групу музично-звукових явищ, поєднує тембр з тими чи іншими сторонами технології музичного мистецтва, з конкретними засобами музичної виразності. Музика є областю спеціальної "культивації" тембру, тому найбільш розгорнуто зміст тембрового слуху мож-

на показати на прикладі музичних явищ. Згідно з сучасними уявленнями про музичний тембр, зміст тембрового слуху можна представити наступним чином (табл. 1)¹.

Таблиця 1

Зміст тембрового слуху

ЗМІСТ ТЕМБРОВОГО СЛУХУ		
зміст об'єкта		зміст суб'єкта
психоакустичний зміст	пов'язаний з музикою зміст	психологічний зміст
- спектральний слух; - спектродинамічний; - фазово-спектральний	- темброінструментальний (темброконкретний) слух; - тембросонорний (темброабстрактний)	- тембросинкретичний слух; - темброаналітичний; - тембросинтетичний

Згідно з таблицею, тембровий слух є складним утворенням, різноманітні сторони якого мають як об'єкт-суб'єктні відповідності, так і багато в чому визначаються організуючою роллю роботи свідомості слухача. Розглянемо більш конкретно дану таблицю. Основна теза розгляду така: уявлення про тембр і тембровий слух взаємозалежні; розширення уявлень про тембр сприяло виявленню компонентного складу слуху.

Психоакустичний зміст тембрового слуху визначається натурально-фізичною природою об'єкта. Специфічна стратегія сприйняття спрямовує слухача на інтегральну якість звучання в його підсумовуючезнерозчленованому вигляді, втіленому в понятті "тембр". Тембровий слух розкривають І. Алдошина, О. Давиденкова, О. Кузнецов². На такий – найбільш об'єктивний його – зміст орієнтуються і дослідники тембру та тембрового сприйняття в музикознавстві та психології. У міру розкриття фізичного змісту об'єкта розкривається і зміст "вимірювання" тембрового слуху як специфічного виду сприйняття звуку. Такий підхід дозволив сформулювати і специфічний механізм сприйняття, яке визначається як "темброве".

Дослідники визнають, що тембр – найскладніший для сприйняття параметр музичного сигналу. Початком його активного вивчення є міжнародний стандарт ANSI – S3.20 від 1960 року, який говорить:

¹ Звертає на себе увагу велике розгорнення "об'єктної" частини як показник домінування психоакустичного і музикознавчого підходу до тембру та недостатність психологічного розгляду тембру.

² Тому періодизація сучасного вивчення тембру та тембрового слуху в психо-акустиці О. Давиденкової показує таку високу відповідність періодизації вивчення тембрового слуху в психології, музикознавстві та музичній педагогіці, даної в дослідженні Т. Літвінової.

"Тембр – атрибут слухового сприйняття, який дозволяє слухачеві визначити, що два звуки однакової висоти й гучності відрізняються один від одного" [2, с. 14]. О. Давиденкова зазначає, що неточність такого визначення, яке окреслює зміст тембру з зовнішнього боку – в зіставленні з іншими параметрами звуку, привела до відкриття багаторозмірності тембру як об'єкта сприйняття.

Перший етап вивчення тембру і його сприйняття, – пише О. Давиденкова, – бере за основу класичну теорію слухових відчуттів Г. Гельмгольца та характеризується встановленням чіткого зв'язку зміни тембру зі зміною спектрального складу стаціонарної частини звучання: складом обертонів, співвідношенням частот й амплітуд. Іншими словами, були усвідомлені спектрально-просторові параметри тембру. Так розуміли тембр і представники, за Т. Літвіноюю, початкового етапу вивчення тембрового слуху в психології та музикознавстві: Е. Курт, М. Римський-Корсаков, А. Островський. Серед них вирізняється постань творця класичної теорії тембрового слуху в психології Б. Теплова. У його дослідженні звуковим параметром, на який спрямований тембровий слух, так само є склад звуку (сукупність обертонів), а також будь-яке співзвуччя взагалі. Учений розкрив специфіку механізму тембрового сприйняття, яка полягає в тому, що "комплекс звуків сприймається як один звук" [12, с. 99]; компоненти (обертони, тони) з їхніми висотними показниками сприймаються як нерозчленована єдність. Це дає специфічне суб'єктивне відчуття звукового забарвлення. На відміну від звуковисотного слуху тут важливий увесь спектр, а не його компонент, усе співзвуччя, а не його окремих тон, нехай навіть той, що визначає гармонійну функцію співзвуччя. Так, на цьому етапі відкрито, що тембровий слух є слухом спектральним, який включає всі характеристики спектру.

Другий етап розвитку психоакустичних уявлень про тембр, що почався в 60-х роках ХХ століття, згідно з О. Давидовою, відзначений встановленням принципової важливості спектрально-часових характеристик: зміни структури часової обвідної на всіх етапах розвитку звуку (атаки, стаціонарної частини, спаду), динамічної зміни у часі спектральної обвідної (у тому числі зсув максимуму спектральної енергії в часі). Утвердилася спектродинамічна теорія тембру, що підкреслює важливе значення мікропроцесів всередині тону. Це відбилося на вченні про тембровий слух у представників, за Т. Літвіноюю, другого етапу його вивчення – О. Давидової, О. Кузнєцова, Є. Назайкінського, який включив в число об'єктів тембрового слуху спектрально-часові явища, наприклад, амплітудну і частотну модуляції (тремоло і вібрато). Але вже Б. М. Теплов зазначав, що враження тембру

виникає і при сприйнятті періодичних змін висоти та інтенсивності. Фіксуючи процесуальні зміни тих чи інших звукових параметрів, тембровий слух інтегрує їх в єдине сумарне враження, стискаючи сприйнятий процес в симультанний результат-момент, що суб'єктивно постає як загальне барвисте враження. На відміну від звуковисотного слуху тут акцент робиться на змінах спектру (їх сукупності), а не на стабільній, стаціонарній частині. Тут мова йде про тембровий слух як про слух спектродинамічний, тобто той, що бере участь у сприйнятті звукових процесів.

На третьому, сучасному, етапі, згідно з О. Давиденковою, центр психоакустичних досліджень тембру, представлених іменами С. Плома, М. Россінга, перемістився в бік вивчення впливу фазового спектру, де тембр постає як спектрально-просторова і спектрально-тимчасова єдність. Відповідно, тембровий слух постає як фазово-спектральний, за Т. Літвіноюю - темброслуховий комплекс. У такому синтезі спектральних і процесуальних можливостей він розкритий як найбільш складний, універсальний вид слуху в порівнянні зі звуковисотним, динамічним, метроритмічним. Його дія відноситься як до мікротонових, так і міжтонових явищ, постає в масштабі як мікро-, так і макрочасу. Т. Літвінова показує, що темброве чуття охоплює всі виразні компоненти музики, перераховуючи різні боки сприйняття звукового забарвлення: темброрегістровий, темброартикуляційний, темброгармонійний, темброфактурний, тембродинамічний, темброритмічний [7, с. 12]. Композиційний потенціал тембрового слуху позначається як на його спрямованості на цілісні закінчені блоки акустичного потоку, так і на його "формуцментуючих" можливостях: завдяки інтегративності, "збірному" потенціалу тембрового слуху будь-яка нестабільна, "рихла" (locker) ділянка форми постає в звучанні як стабільна, якісно визначена – деяке забарвлення, колорит. У музикознавстві цей потенціал тембрового слуху конкретизований у поняттях "фонізм", "темброколотит", "тембротектоніка"³. Отже, тембровий слух охоплює всі параметри звукового потоку: його горизонталь і вертикаль, різні масштабні рівні. Якщо до цього додати провідну роль тембрового слуху у визначенні якості фонематичних (мовних) і шумових акустичних явищ, що була підкреслена Ю. Гіппенрейтер, А. Леонт'євим, Б. Тепловим, можна зробити висновок: тембровий слух є не тільки найважливішим каналом сприйняття, але і, як зазначає Л. Корнійчук, цілісною властивістю особистості [6, с. 6].

³ Авторами цих термінів і відповідних концепцій є Ю. Тюлін, М. Манафо-ва, С. Пономар'єв.

За нашими спостереженнями, в уявленнях про тембровий слух у музичному мистецтві та науці акцентована інформативна специфічна його властивість – предметність, тобто здатність виявляти матеріально-фізичні якості звукового тіла. Причому як в прямому, природному зв'язку, так і в аспекті його подолання, що показує два "стани" об'єкта: тембр реальний та ілюзорний (за термінологією В. Цитович), і два типи змісту тембрового слуху, історично сформованих: той, що виділяє фактор інструмента і той, що не виділяє .

Більш ранніми, традиційними стали уявлення про тембр як про суб'єктивний аналог джерела звучання – музичного інструмента (голосу); поняття "тембр" і "тембр інструмента" ототожнюються. Таким є енциклопедичне визначення тембру в музиці: "За тембром відрізняють звуки однакової висоти й гучності, але виконані на різних інструментах, різними голосами" [9, с. 541]⁴. Є. Назайкінський зазначає: "Тембр – це образ інструмента в усьому його діапазоні" [10, с. 34], вказуючи і на важливість процесуально-часового фактора: "Тембр – повна якісно-предметна характеристика звукового джерела, що складається для слуху за сукупністю одиничних проявів, а найбільш ефективно – за тривалим процесом, у якому відлунюються різноманітні відтінки ... акустичного випромінювача" [10, с. 32]. Тембр у його прямому зв'язку з музичним інструментом є тембром реальним, а тембровий слух, відповідний такому об'єкту, – тембро-інструментальний. Типове визначення останнього дає Т. Літвінова: тембровий слух – це "здатність до сприйняття тембрів музичних інструментів (і людського голосу)" [7, с. 11]. Уявлення про тембр в його прямому зв'язку з інструментом культивується в оркестровій музиці, інструментознавстві – дисциплінах, де сформувалася мистецтвознавча теорія тембру. Тому і в традиційній музичній педагогіці, представленій іменами Н. Ветлугіної, І. Зікс, Г. Рігіної, і в традиційно орієнтованій новій – тембровому сольфеджіо, концепція якого розроблена Т. Літвіновою, мова йде саме про тембро-інструментальний слух: основною областю розвитку тембрового слуху проголошують оркестрову та інструментально-ансамблеву музику, загальним методичним прийомом висувають слухову диференціацію тембрів інструментів, а провідною метою – формування тембরорозрізняльної здібності [7, с. 15]. Тембро-інструментальний слух є слухом темброконкретним, що функціонує через слухове виявлення матеріально-фізичних якостей звукового джерела. Тут специфічна стратегія сприйняття підключає дію механізмів синестезії, сенсорної пам'яті, категоризації предметнозвукової інформації.

⁴Ця лінія сильна і в психофізиці: "Тембр - суб'єктивна характеристика, що ідентифікує ... унікальність звукового об'єкта" [2, с. 3].

Сучасний етап розгляду тембру в музиці пов'язаний з відмовою від ізоморфізму тембру та інструмента; прямий зв'язок тембру та інструмента долається. Результати – формування системи автономних тембрів з такою ідентичністю тембру певного інструмента, що трансформується; новий алгоритм створення музичної композиції, що йде, за словами Ж. Ріссе, "від створення музики за допомогою звуків до створення самих звуків" [наводиться за: 2, с. 16]. Виконане в сучасних спектральних, конкретних, стохастичних, алеаторних, сонористичних композиціях "заглиблення" в звук, характерне для музичного сприйняття нового, за висловом О. Соколова, споглядално-сонорного типу, відбувається в першу чергу через тембр у неповторному поєднанні множинних його параметрів. Тембр – тут ілюзорний – будується внутрішньозвуковими засобами – регістром, динамікою, артикуляцією і реалізується в єдиному, унікальному, за І. Силантьєвою – екзистенціальному, ефемерному живому звучанні, сонорному бутті. Орієнтований на такий об'єкт, тембровий слух є тембросонорним, абстрагованим від звукового джерела, тому – темброабстрактним. Типове його трактування свідчить: це є "сприйнятливість до звукових забарвлень і їх виразності" [7, с. 11]. Зважаючи на відносну новизну об'єкта концепція тембросонорного слуху ще не розроблена. Однак можна припустити, що відволікання від предмета, що звучить (в основі чого лежить операція абстрагування), є показником існування у сучасного слухача найширшої бази звукосенсорних еталонів, що дійшла кількісно до тієї критичної межі, коли починається її добудовування у внутрішньому плані.

Психологічний зміст тембрового слуху відкривається в різних типах його суб'єктивного результату. Об'єктивна основа для цього: 1) за І. Алдошиною: інваріативність (стабільність) тембру, яка сприяє збереженню в пам'яті; 2) за О. Давиденковою: існування модифікацій тембру за якістю, наявність різноманітної тембрової палітри як в музиці, так і в звуковому екосередовищі людини. Суб'єктивною основою є: а) інтерес до звуку, б) особлива стратегія сприйняття, в) спільна робота тембрового мислення та емоційної сфери. Відповідно до цього в дослідженнях І. Алдошиної, Д. Дувірак, Є. Назайкінського, Т. Літвінової визначені три типи чуття тембру.

По-перше, це синкретичне чуття тембру. Тут акцент робиться на споконвічній первинно-акустичній виразності звучання (за словами Є. Назайкінського – "звуковому тілі" музики), що дає чуттєво-конкретне враження. У ньому нерозривно злиті висотні, темброві, динамічні, ритмічні, фактурні компоненти, які викликають відчуття загального недиференційованого забарвлення звучання. Таке чуття демонструє

можливість сприйняття тембру, його виділення зі звукового цілого. Воно є, за Т. Літвіноюю, результатом провідної активності сенсорно-перцептивних механізмів [7, с. 10] та вичерпується актом сприйняття.

По-друге, це аналітичне чуття тембру, яке демонструє можливість тонко оцінювати різноманітні якісні модифікації тембру. Д. Дувірак зводить тембровий слух в цілому до такого його змісту, називаючи здатність до розрізнення тембрових характеристик, на відміну від розрізнення самого тембру, власне тембровим слухом, дуже диференційованим [3, с. 7]. Безпосередня основа темброаналітичного чуття – темброінструментальний, конкретний слух. Інваріантність певного за якістю тембру (що закріплена об'єктивним зв'язком "тембр – конкретний інструмент") є основою здібності слухача до тембрового чуття, слуховий орієнтир у тембровому сольфеджіо. Е. Давиденкова [2, с. 3], Т. Літвінова [7, с. 10] підкреслюють провідну роль в цьому когнітивних механізмів свідомості слухача: дійсно, аналіз є одним з механізмів мислення. Однак щодо музики ще Б. Теплов показав, що тут процеси розрізнення відбуваються емоційним шляхом – як емоційне переживання відносин [12, с. 190]. Автор застосовував це до ладового боку музики; ми погоджуємося з цим і стосовно тембрового боку музики. Людина здатна розрізнити велику кількість музично-тембрових забарвлень, яка відповідає кількості почутих музичних інструментів, і це – свідчення високо диференційованої компліментарної роботи мислення та емоцій.

Третій тип чуття – тембросинтетичний. Мова йде не просто про розрізнення якості тембру, але про сприйняття складних явищ – тембрових сполук або сполук тембру. Фіксуючи їх як цілісність, слух здатний виділяти компоненти, що входять до їх складу. Процеси сумарного чуття і розрізнення окремих тембрових компонентів звукового потоку виступають тут в єдності. Сучасність усе більше актуалізує такий слух: в акустиці він необхідний в роботі з мікрозвуком, процесах тембрового синтезу звуку (ауралізація, морфінг, автоматичне розпізнавання тембрів); у музичній практиці – для отримання потрібного стану звукового матеріалу та формування синтаксичних одиниць сучасних технік у композиторській творчості, для більш якісного сприйняття слухачем творів, для інструментальних складів. Розглядаючи питання тембрового слуху, саме такий слух мають на увазі І. Алдошина, О. Давиденкова, І. Дубовська, Т. Літвінова, А. Маклігін, Є. Назайкінський, І. Шабунова та ін. Тембросинтетичний слух – слух темброабстрактний, в основі якого лежить абстрагування від предмета. Він є результатом розвиненої спільної роботи мислення та емоцій: на основі високої афективної тембросорозрізняльної здібності слухач повторює шлях створен-

ня тембрового боку композиції, пройдений раніше композитором і виконавцем, у внутрішньому плані. На основі цього відбувається осягнення, за висловом Р. Кофмана, "тембрової інтриги" твору та музично-художнього задуму в цілому.

Ми вважаємо, що три даних типи тембрового слуху, якщо їх послідовно розташувати: "тембросинкретичний слух ? темброаналітичний слух ? тембросинтетичний слух", є трьома послідовними стадіями розвитку тембрового слуху в онтогенезі. І хоча дана схема чекає свого системного психологічного дослідження, її об'рунтовують думки, висловлені в працях Н. Ветлугіної, Д. Дувірак, І. Зікс, Д. Кірнарської, О. Соколова, Е. Назайкінського та інших.

О. Соколов, розглядаючи тріаду "синкретиз-аналіз-синтез", говорить про неї як про процесуальну структуру акту пізнання. Ми вважаємо, що ця формула розповсюджується і на процес онтогенезу.

Щодо першого, "тембросинкретичного", етапу Є. Назайкінський говорить, що сприйняття музики на ранніх етапах розвитку людини характеризується зосередженням на матеріально-фізичному боці звучання, є нероздільно-цілісним, по суті, тембровим. Д. Дувірак експериментально показала, що будь-який акт музики починається переважанням сонорно-синкретичного типу чуття (домінує воно і при слуханні незнайомої музики), вичерпується актом чуттєвої перцепції; саме таке чуття музики, на нашу думку, є і в ранньому дитинстві. Д. Кірнарська і К. Тарасова, говорячи про первинність тембрового сприйняття, насправді мають на увазі саме тембросинкретичний слух, нездатний виділити будь-які елементи музичної тканини (які починають диференціюватися з настанням етапу мелодійного, ритмічного слуху).

Можна припустити, що на другому, "темброаналітичному", етапі слухач ступає, за Є. Назайкінським, на "перший генеральний щабель розгалуження синкретичного тембру" [10, с. 35], коли відбувається "виділення з нього однозначної висоти" [там само]. Такий процес "розводить" висоту і сам тембр. Це є початком аналітичного підходу до останнього: дитина починає розрізняти якість тембру на прикладі звуків різних інструментів – значить, формується темброінструментальний слух. Переломним тут буде момент, коли у свідомості дитини тембр асоціюється з музичним інструментом. С. Пономарьов у зв'язку з концепцією В. Цитович про реальні та ілюзорні тембри зазначає, що однотембрової музики не існує. Тому як тільки маленький слухач усвідомлює тембр як інструмент, перед ним розкривається розмаїття певних тембрів як великий світ музичних інструментів, у деяких зразках йому вже знайомих, але більшість з них йому ще потрібно дізнатися й освоїти. Н. Ветлугіна, І. Зікс говорять про магістралі розвитку: на початку

діти розрізняють звуки контрастних за тембром знайомих інструментів, потім доцільно пропонувати їм розрізнити все менш контрастні тембри. Іншими словами, з віком відбувається перехід від поліхроматичного чуття (розрізнення звуків різних інструментів: тембрів реальних) до монохроматичного (розрізнення тембрових відтінків одного інструмента: тембрів ілюзорних).

Третій, "тембросинтетичний", етап є результатом тривалого цілеспрямованого розвитку. Таку мету ставлять усі методики розвитку тембрового слуху, що, наприклад, належать Т. Літвінової, О. Писаревському, О. Скрипнику, С. Турнеєву і розраховані не тільки на дитячий вік. Формування тембросинтетичного слуху є окремим проявом вікової тенденції подолання фрагментарності сприйняття і є умовою справжнього глибокого розуміння змісту художнього образу музичного твору.

Окремою проблемою є вікові рамки зазначеної періодизації. порушено питання про початок першого етапу, що, можливо, відноситься до пренатального періоду розвитку. Г. Крайг і Д. Бокум наводять дані про здатність плода диференціювати "зовнішні" звуки; а в цьому якості тембру є універсальним фактором. Ранні ознаки настання другого етапу Л. Держинська виявила вже в дво- та трирічному віці. Настання третього, найвищого етапу, відповідно до вікових меж зазначених методик, спостерігається з появою професіоналізму в музикантів і звукотехніків. І хоча це питання ще чекає свого дослідження, можна припустити, що тембросинтетичним слухом повною мірою володіють лише музично обдаровані дорослі (і особливо обдаровані діти).

Висновки. Аналіз літератури дозволив усвідомити тембровий слух як складне утворення, що демонструє специфічність і багатосторонність роботи свідомості слухача; і це відображається на широті змісту тембрового слуху. Основним механізмом є спрямованість на спектр звуку, на співзвуччя із застосуванням тієї стратегії чуття, що поєднує компоненти в нероздільне ціле. Психоакустичний зміст полягає в тому, що тембровий слух охоплює і спектрально-просторові, і спектрально-часові характеристики звуку, демонструючи наявність механізмів сприйняття простору і часу. У пов'язаному з музикою змісті виявляється, що свідомість слухача використовує предметність як інформативну властивість тембру двома методами: із застосуванням конкретизації, демонструючи прямий зв'язок "тембр – музичний інструмент", і з застосуванням абстрагування, продукуючи таку ідентичність тембру певному інструменту, що трансформується; це дає темброінструментальний і тембросонорний слух. У психологічному змісті виявлена задіяність когнітивних механізмів аналізу та синтезу, що свідчить про участь сфери мислення. У поступовому залученні в роботу тембрового слуху даних

операцій, що представлено схемою "тембросинкретичний слух → темброаналітичний слух → тембросинтетичний слух", ми бачимо динаміку розвитку тембрового слуху в онтогенезі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алдошина И. Р. Основы психоакустики / И. Р. Алдошина [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.625-net.ru>

2. Давыденкова Е. А. Тембр как категория современного искусствознания и его значение в практике музыкальной звукорежиссуры : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.09 "Теория и история искусства" / Е. А. Давыденкова. – СПб, 2011. – 25 с.

3. Дувирак Д. А. Тембродинамические аспекты музыкального мышления: взаимодействие творчества и восприятия : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 "Музыкальное искусство" / Д. А. Дувирак. – К., 1987. – 19 с.

4. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология / А. Л. Готсдинер. – М. : МИП "НВ" Магистр, 1993. – 190 с.

5. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика : учебное пособие для вузов / [Д. К. Кирнарская, Н. И. Киященко К. В. Тарасова и др.]. – М. : Академия, 2003. – 366 с.

6. Корнейчук Л. В. Развитие тембрового слуха в профессиональной подготовке учителя музыки : автореф. дисс. на соиск. уч. степени канд. пед. наук: спец. 13.00.08 "Теория и методика профессионального образования" / Л. В. Корнейчук. – Екатеринбург, 2000. – 22 с.

7. Литвинова Т. А. Тембровый слух: онтологический и гносеологический аспекты : автореф. дисс. на соиск. уч. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Т. А. Литвинова. – СПб, 2012. – 23 с.

8. Манафова М. М. Темброколористические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века (на примере творчества Э. Денисова) : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 "Музыкальное искусство" / М. М. Манафова. – СПб, 2011. – 22 с.

9. Музыка: Энциклопедия [энциклопедический словарь / под ред. Г. В. Келдыш]. – М. : Большая Российская энциклопедия, 2003. – 672 с.

10. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1992. – 214 с.

11. Носуленко В. Н. О некоторых вопросах изучения эмоционального отношения человека к акустическим событиям / Н. А. Выс-

кочил, В. Н. Носуленко, И. В. Старикова // Экспериментальная психология. – М., 2011. – Том 4. – № 2. – С. 62-78.

12. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – М. : Просвещение, 1985. – 336 с.

УДК 159.922.12

ОСОБЛИВОСТІ КОНСТРУЮВАННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ В ПРОСТОРІ ЗАЛЕЖНИХ ЛЮБОВНИХ СТОСУНКІВ В РАННІЙ ЮНОСТІ

Гавриленко Я.А.

У статті розглядаються результати дослідження особливостей конструювання ідентичності юнаками в просторі залежних любовних стосунків. Виділено варіанти конфігурацій ідентичності в латентно залежних, тотально залежних та автономних стосунках.

Ключові слова: ідентичність, латентна залежність, тотальна залежність, автономність.

В статье рассматриваются результаты исследования особенностей конструирования идентичности юношами в пространстве зависимых любовных отношений. Выделены варианты конфигураций идентичности в латентно зависимых, тотально зависимых и автономных отношениях.

Ключевые слова: идентичность, латентная зависимость, тотальная зависимость, автономность.

The research of features of construction of identity among juniors in the space of a dependent relations is considered. The configurations of identity in latent dependent, total dependent and autonomous relations are allocated.

Key words: identity, latent dependency, total dependency, autonomy.

Інтимні міжособистісні (дружба, любов) стосунки посідають чи не найголовніше місце в системі взаємодії в ранній юності. Саме в інтимному близькому спілкуванні юнаки та дівчата вперше відкривають для себе внутрішній світ іншої людини та вчаться орієнтуватися в світі власних переживань. Перший досвід близькості є дуже важливим та цікавим, але разом з тим в романтиці першої закоханості важко не розгубитися, легко заплутатися, втратити себе, розчинити в ній своє життя. Саме тому молоді люди дуже часто переживають досвід залежності в стосунках. На цьому життєвому етапі вони тільки починають вчитися балансувати між залежністю та автономністю у взаєминах, бути поряд з іншим і водночас залишатися собою.