

13. Пясковский И. Б. Логико-конструктивные принципы музыкального мышления: автореф. дисс. докт. искусств.: Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство / И. Б. Пясковский. – Киев, 1989. – 35 с.

УДК 373.578.016

Сі Даофен

СПЕЦИФІКА СПІВАЦЬКОГО НАВЧАННЯ КИТАЙСЬКИХ СТУДЕНТІВ В ІНСТИТУТАХ МИСТЕЦТВ ПЕДАГОГІЧНИХ УНІВЕРСИТЕТІВ

Статья посвящена певческому обучению китайских студентов в Украине. С позиции сравнительной характеристики европейской и китайской вокальных школ рассмотрены основные вокально-технологические тенденции певческого обучения студентов. Выделены вопросы интерпретации вокальных произведений в процессе исполнительской деятельности.

Ключевые слова: певческое обучение, европейские и китайские вокальные школы, вокально-технологические тенденции, будущий учитель музыки.

The article is devoted to the singing students from China. From the perspective of comparative characteristics of European and Chinese vocal schools the basic vocal and technological trends singing student learning. Highlight the issue of interpretation of vocal works in potsesse performing activity.

Keywords: singing training, European and Chinese school vocal, vocal-technology trends, future music teacher.

Розвиток мистецької освіти в Україні спрямований на глобалізацію культурно-освітніх процесів, трансформацію міжнародних наукових шкіл, а також на поширення досвіду викладання у вищих педагогічних навчальних закладах з використанням кращих національних світових традицій. Це допомагає озброїти випускників інститутів мистецтв комплексом синтезованих знань з метою їх адаптації в різних формах педагогічного процесу, зокрема у співацькій діяльності.

Доцільно зазначити, що на сучасному етапі основною задачею розвитку національної вокальної школи Китаю є усвідомлення процесів, які зумовили повернення до традицій вітчизняного виконавського вокального мистецтва на новому якісному рівні. Адже проблема вивчення китайської вокально-музичної творчості є актуальною на сучасному етапі у зв'язку з тим, що на сьогодні ця сфера остаточно сформувала свої професійні ознаки. Одним із шляхів вирішення цієї проблеми може стати ретельне вивчення досвіду китайської вокальної школи, зокрема, узагальнення її обов'язкових канонів. Вагомість досягнень і роль, яку вона зіграла у формуванні музичної культури Китаю, повною мірою засвідчує *актуальність* цієї проблеми.

Специфіка вокально-виконавської діяльності майбутніх учителів музики привертає увагу як діячів музичної культури Китаю (Бай Шаожун, Ван Чао-вень, Лі Фан, Лінь Хай, Фан Дін-Тан, Цзін Нань та ін.), так і музичних педагогів України (В.Антонюк, А.Болгарський, Л.Василенко, Н.Гребенюк, П.Ковалик, А.Козир, О.Коренюк, А.Мартинюк, П.Ніколаєнко, Г.Падалка та ін.) Узагальнені результати музично-теоретичної думки свідчать про дбайливе ставлення до надбань вітчизняного музично-вокального навчання, до традицій, до особистості, до проблем виховання тощо.

Проводячи порівняльну характеристику європейської і китайської виконавських шкіл слід зазначити, що спільністю їх є те, що їх зародження та реальне існування відбувалося під впливом національних ідей. Творча спрямованість європейської і китайської виконавських шкіл є пріоритетом музично-педагогічного і професійно-виховного напрямку. Основну відмінність складають вокально-технологічні тенденції і особливості розвитку цих шкіл [5].

У вокальних методиках європейської і китайської шкіл першорядне значення має необхідність глибокого вивчення комплексної дії на голосовий апарат співака за допомогою поєднань вокальних фонем. Цей метод дає можливість візуально стежити за рухом губ,

вимови, за ступенем формування голосних у процесі співацького навчання. Остання обставина важлива тому, що цей процес впливає на зміну ротоглоточного каналу і бере участь в створенні імпедансу [2, 35]. Тому вивчення впливу артикуляційних устроїв різних вокальних фонем на діяльність голосових складок і дихальної системи вокаліста має велике методико-технологічне значення.

Успішне вирішення цих питань істотно впливає на використання різних співацьких манер для заборони форсування звуку, вироблення навичок поступового посилення вокального звуку, стабілізації інтонації, поліпшення розбірливості вокальної мови. Спільність співацьких задач, вирішення їх різними вокальними школами пов'язано із специфікою використання вокально-звучащих голосних звуків у мові виконавців. Дослідження, що проводяться, дозволили виявити, що специфіка вокальної вимови голосних впливає на режим роботи голосових складок і викликає зміни в діяльності дихальної системи. Таким чином, на прикладі розроблених методик можна прослідкувати особливості методико-технологічних підходів різних співацьких шкіл.

Як показали дослідження [1; 4; 5], ефективність виконавської діяльності вокалістів багато в чому залежить від їх готовності до прийняття самостійних рішень у практичному творчо-виконавському процесі. Це є загальною тенденцією даних вокальних шкіл. Тому одним з основних завдань підготовки майбутнього вчителя музики до виконавської діяльності за роки співацького навчання є виховання самостійності.

Нерідко в практичній діяльності з'ясовується, що під наданням студенту самостійності педагоги помилково розуміють самоусунення від тієї всеосяжної роботи, яка, власне, і призводить до уміння самостійного вивчення матеріалу. По суті, студенти при цьому дуже часто залишаються сам на сам з проблемами, які виникають під час їх самостійного розучування вокальних творів. Але разом з тим, надзвичайна старанність, з якою педагоги проводять роботу на уроках і є тим важелем, який забезпечує рух студентів до сокровених джерел істинної майстерності у виконавстві. Аналіз проведених досліджень показав, що це і є та основа, на якій виховується перспективний виконавець [1, 92].

У пошуках нових шляхів творчого розвитку студентів, педагоги в своїй професійній діяльності всебічно використовують єдині методи і прийоми виконавської майстерності. Серед них, перш за все, слід виділити прагнення досягти найвищого рівня художньо-професійного виконання вокальних творів своїми учнями. Перш за все, це відповідальне ставлення до авторського тексту. Звичка точної його інтерпретації розглядається педагогами як один з обов'язкових елементів музично-художнього виконання. При чому це не тільки, скажімо, суворе дотримання ритмічних або технічних особливостей. Задача є більш творчою і об'ємною: виконавець повинен побачити в тексті абсолютно все – і зміст, і власне нотний запис, штрихи, аплікатуру, динаміку, фразування тощо. Тобто все, в чому матеріалізується головна виконавська задача: якомога глибше проникнути в авторський задум виконуваного твору і якомога повніше донести його до слухача.

Важливою особливістю роботи вокалістів європейської і китайської співацьких шкіл є невгасаюча увага до постійного зміцнення музично-теоретичної бази студентів-вокалістів як однієї з важливих умов грамотного і осмисленого виконання музичних творів, уміння орієнтуватися в драматургії виконуваного твору, логіці його побудови тощо. Копіткий аналіз структури музичного твору, особливостей його фактурної побудови, а також форми, фразування є основним показником виконавської культури співака.

Однією з найцінніших рис досліджуваних вокальних шкіл є виняткова увага й індивідуальний підхід до специфічних особливостей студентів. На цю сторону музично-педагогічної діяльності педагоги постійно звертають увагу. У кожному із студентів вони прагнуть бачити живу, індивідуальну неповторну особу, музично-естетичне виховання якої може бути ефективним лише в тому випадку, якщо якомога глибше проникнути в його індивідуальність у всій багатогранності даного поняття. Необхідною умовою професійного підходу до навчання студента-вокаліста, до визначення його виконавського репертуару є глибоке вивчення не лише його співацьких можливостей, але і особистісно-психологічних якостей і потенціальних професійних задатків.

Аналіз роботи педагогів київської співацької школи [1] свідчить про те, що істинно художнє вокальне виконання і творчий підхід до нього, а також постійний розвиток індивідуальних особливостей вокаліста-виконавця є неможливими один без іншого. Залежно від цих особливостей необхідно застосовувати і засоби впливу на студента. При чому у кожному конкретному випадку свої. Тому необхідно займається по-різному не лише з різними студентами, а й урізноманітнити прийоми і форми роботи навіть з одним і тим самим студентом. Такі педагогічні прийоми дозволяють продуктивно розвивати властиві кожному студенту індивідуальні риси, зберігати їх особливості, учити не ламаючи особистості студента, а даючи йому можливість всебічно розкритися природним шляхом [2, 39].

У кожному своєму учні педагоги, перш за все, бачать не покірного виконавця своїх художніх намірів (хоча самі по собі вони цікаві й повчальні в найвищому значенні цього слова), а художню особистість, артистичну індивідуальність, яку слід не підганяти під красиві рамки намірів педагога, а всебічно розвивати, аби дати можливість розкритися його індивідуальним особливостям.

Навіть за умови добросовісного втілення студентом всіх вказівок педагога щодо інтерпретації виконуваної вокальної музики, співак не повинен втрачати своїх індивідуальних творчих особливостей, він не повинен стати невиразним передавачем, копістом музичних творів. Традиціями київської вокальної школи є збереження творчої свободи виконавців, обережного відношення до їх суб'єктивних рис, розвитку найхарактерніших для кожного студента. Спрямовуючи музичне мислення своїх вихованців тактовно, без надмірного педагогічного деспотизму, педагоги залишають ним можливість для індивідуального трактування вокальних творів у природних межах емоційного художньо-музичного діапазону самої музики. Пошана до особистості студента, його специфічних індивідуально-типологічних якостей чудово з'єднуються з провідною роллю як педагога, так і студента.

Як показали проведені дослідження, істотний вплив на характер виконавської діяльності в цілому, а і на інтерпретацію вокальних творів, зокрема, надають вищепозначені аспекти. Спадкоємство стандартним еталонам перетворює інтерпретаційну діяльність з творчої на репродуктивну. Таким чином виникає необхідність виховання у початківців-співаків відчуття власного активного ставлення до твору, імпровізаційності в більш широкому значенні цього слова, бажання реалізувати себе як самостійну особистість у творчому процесі [1, 45].

Спадкоємство, абсолютне природне на початковій стадії навчання, через деякий час починає гальмувати подальше зростання студента, становлення його художньої індивідуальності. Адже кожний мислячий музикант проходить шлях подолання спадкоємства авторитетних трактувань музичних творів видатних майстрів, спрямовуючи свою творчість на пошуки нових шляхів озвучування музичного образу. У процесі творчого пошуку важливо спиратися на внутрішні механізми виконавської діяльності, які базуються на невербальному сприйнятті музики і емоційно-образному мисленні. Характеризуючи внутрішній контакт, властивий виконавській діяльності як способу проникнення в духовний світ виконавця К.Станіславський підкреслював, що цей процес є „...пряме, безпосереднє спілкування в чистому вигляді, з душі – в душу, з очей – в очі, з кінчиків пальців, з тіла, без фізичних дій, які можна б було побачити” [6, 124].

Подібне спілкування і психологічна взаємодія, долаючи на своєму шляху оболонку „того, що можна побачити”, здатне охопити собою якнайтонші нюанси творчого процесу.

Одним з найважливіших аспектів виконавської діяльності вокалістів, досліджуваної в співацьких школах, є налагодження психологічних контактів із слухачами, як результату цього процесу. Комунікативний процес завжди вимагає певної інтелектуальної напруги, зусилля волі, тим більшого, чим більше відстань, на яку артист посилає свій творчий імпульс. При цьому його контакти з виконавцями за своїм характером і змістом можуть бути як зовнішніми, так і внутрішніми.

Принципова різниця між ними полягає в тому, що зовнішні контакти, які будуються на “контролюючій увазі”, спрямовані, в основному, на вирішення організаційних задач:

створення каналів взаємної циркуляції інформації, системи контролю і регуляції артистичних дій, а внутрішні контакти (власне психологічні), охоплюють більш тонку інтелектуальну сферу, пов'язану з особистісними творчими процесами.

У методиці вокального навчання китайських вокалістів, з метою найдоступнішого ознайомлення із специфікою української вокальної музики широко використовується музичний матеріал українських народних пісень (на прикладі збірки А.Іваницького "Українська народна творчість") різноманітних структур ладів, таких як: а) діатоніка – два звуки в об'ємі терції або кварта; тритоніка – три звуки в об'ємі кварта; тетратоніка – чотири звуки в об'ємі квінти; пентатоніка – п'ять звуків в об'ємі сексти, септими (як самий споріднений національний лад); б) ладозвукоряди по амбітусу: біхорди – два звуки в секундовому діапазоні; трихорди – три звуки в об'ємі інтервалу терції; тетрахорди – чотири звуки в об'ємі кварта; пентахорди – п'ять звуків в об'ємі квінти; гексахорди – шість звуків в об'ємі сексти; в) семиступенні звукоряди: діатоніку; мажоро-мінор.

Такий підхід сприяє не лише швидкому ознайомленню і вивченню українських народних пісень, (наприклад: "Щедрик-ведрик", "Ходить сон коло вікон", "Дощику", "Тихий сон після гір ходити", "Діду мій, дударіку", "Щедрій вечір", "Ой, дзвони, дзвонять", "Ой попід гай зеленуватий", "На високій полонині", "Веснянка", "Був Грицько, був мудрий", "Огірочки", "При долині мак", "Коляд-колядниця" та ін.), але і музично-теоретичному осмисленню національного інтонаційного ладу, з першого погляду, такого далекого музикантам Китаю.

У висновках слід зазначити, що загальними рисами в методиці вокальної роботи української і китайської виконавських шкіл є загальні цілі й задачі, які полягають в тому, щоб: постійно підтримувати і стимулювати інтерес студентів до вокальних занять, скрупульозно відпрацьовувати методи і прийоми співецької роботи, розширювати вокальний діапазон, поступово ускладнювати репертуар та інші. У процесі вокальної роботи необхідно постійно пробуджувати інтерес у студентів до співацької діяльності, робити докладну анотацію музичних творів (при цьому надаючи особливу увагу таким аспектам цієї роботи, як: специфічним особливостям музично-художньої концепції твору, авторам музики і тексту, методам і прийомам оволодіння вокальною майстерністю), концентрувати увагу студентів на художньо-образному виконанні вокальних творів.

Література

1. Антонюк В.Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник /Валентина Геніївна Антонюк. — К.: ЗАТ Віпол, 2007. — 173 с.
2. Морозов В.П. Искусство резонансного пения /В.П. Морозов. – М.: Искусство и наука, 2002. – С. 23-41.
3. Митина Л.М. Психология профессионального развития учителя /Л.М. Митина. – М.: Флинта, 1998. – 200 с.
4. Стулова Г.П. Хоровой класс /Галина Павловна Стулова. – М.: Просвещение, 1988. – С. 99-133.
5. Цзинь Нань. Вокальна педагогіка в Китаї: до проблеми формування творчої індивідуальності співака / Нань Цзинь // Вісник ДАКККіМ. – 2008. – Вип. 3. – К., 2008. – С. 73-76.
6. Станіславський К.С. Работа актера над собой. Ч. 1. Собр. соч.: в 8 т. / К. С. Станіславський. – М.: Искусство, 1954. – Т.2. – 424 с.

УДК 378:784.1

Цинь Чень

САМОРОЗВИТОК МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА РОЗВИТКУ У ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО НАВЧАННЯ

У статті підіймається проблема саморозвитку майбутнього вчителя музичного мистецтва як складний, цілісний, багатоплановий процес самоусвідомлення,