

товариства ім.М.Лисенка і співочого товариства “Боян” з метою збереження цих рукописів та інших пам’яток в бібліотеці історичного кабінету консерваторії.

Отже, Вищий музичний інститут ім.М.Лисенка був першим українським вищим навчальним закладом на теренах Західної України, в якому цілеспрямовано проводилась робота з підготовки професійних співаків і музикантів. Навколо нього гуртувалася талановита галицька молодь, кращі представники якої гідно репрезентували і репрезентують музичне мистецтво як в Галичині, так і за її межами.

Література

1. **Барвінський В.** Музикальна культура Львова // Вільна Україна – 1940. – Ч.205.
2. **Вахнянин А.** В справі потреби заснування музичного інституту у Львові // Діло. – 1903. – Ч.197. – С.1–2; Ч.198. – С.1–2.
3. **Вахнянин Б.** Вржнія з дорічного попису руської консерваторії музичної ім.М.Лисенка // Діло. – 1908. – Ч.85.
4. **Вербицький М.** О твореніях музикальних, церковних і мірських на нашей Руси // Слово. – 1870. – Ч.38. – С.1.
5. **Волошин М.** Вищий музичний інститут у Львові // Ілюстрований музичний календар. – Львів, 1905. – С.102–104.
6. **Волошин М.** Попис елевів... // Діло. – 1911. – Ч.78.
7. **Гринецький І.** Спільні пописи музичних шкіл ім.Лисенка // Діло – 1938 – Ч.120.
8. **Діло.** – 1905. – Ч.179.
9. **Козак І.** З концертної залі // Діло. – 1917. – Ч.156.
10. **Копач І.** Попис елевів Вищого музичного інституту у Львові // Діло. – 1923. – Ч.79.
11. **Левицький Й.** Історія введенія музикального пінія в Перемишли // Перемишлянин на рік 1853. – С.81–90.
12. **Людкевич С.** Музичний інститут ім.М.Лисенка // Українська музика. – 1937. – Ч.7. – С.94.
13. **Людкевич С.** Кілька слів про потребу заснування українсько-руської музичної консерваторії у Львові // Діло. – 1902. – Ч.239. – С.1–2.
14. **Людкевич С.** Попис елевів “Музичного інститута” Товариства ім.М.Лисенка // Громадська думка. – 1920. – Ч.74.
15. **Людкевич С.** Попис елевів Вищого музичного інституту ім.М.Лисенка // Діло. – 1926. – Ч.151.
16. **Савицький Р.** “Аїда” і “Євгеній Онегін” // Діло. – 1939. – Ч.138.

УДК 37.016:784(510)

Цзинь Нань

ВОКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В КИТАЕ: МЕТОДИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В статті розглянуто проблему удосконалення методики фахової підготовки майбутнього педагога по класу вокала. Визначено методичні аспекти вокального виконавства в Китаї: методи, форми вокально-виконавської діяльності, роль в цьому процесі соціокультурного середовища. Висвітлено перспективи і напрямки дослідження в цій сфері.

Ключові слова: вокальне виконавство, вокально-педагогічна діяльність, вокальна підготовка, вокально-виконавська творчість, вокально-сценічні образи.

В конце XX столетия в Китае изменились культурные приоритеты. На государственном уровне наряду с вниманием к народному искусству, в частности, к традиционной китайской опере, приоритеты культурной политики были сориентированы на европейское классическое, романтическое и современное вокальное искусство. Активными темпами разрабатываются собственные и заимствуются европейские, в частности, русские и украинские методики преподавания вокала. Большое количество молодых певцов обучаются и стажироваются в высших учебных заведениях искусства западной и восточной Европы, в частности в Украине и России.

Вместе с тем в Китае открываются новые учебные заведения искусств, в которых обучают европейской манере пения. Расширяется репертуарный список театров, в которых рядом с традиционной китайской оперой идут оперные спектакли Дж. Верди, Ж. Бизе, Дж. Пуччини, вызывающие живой интерес слушателей.

Можно утверждать, что в Китае сегодня полнокровно функционирует вокальное искусство, которое отличается от любых других видов художественной деятельности прежде всего тем, что предлагает не только результат деятельности, но и сам процесс творчества нового, в многом необычного для Китая искусства.

С другой стороны, оперный слушатель не только переживает содержание художественного произведения, но и проникается чувствами исполнителя, его вдохновением. В любом виде творческого восприятия происходит общение художника и публики. Но только в исполнительском искусстве, особенно в вокально-сценическом, воспринимается и оказывает влияние на восприятие личность самого исполнителя: тембр голоса певца, его музыкальность, сценичность, актерская выразительность, внутренняя наполненность. Для раскрытия этих характеристик необходима новая методика преподавания, способствующая проявлению интерпретационного потенциала вокальной музыки.

Попытаемся оценить перспективу становления вокального искусства в Китае сквозь призму характеристик вокально-исполнительского творчества как составляющей методики вокального обучения и воспитания.

Как украинские, так и китайские методические основы обучения вокала раскрывают сам факт живого общения со слушателями, объясняя существенную характеристику вокального искусства – певец является одновременно и творцом, и материалом, из которого образуется вокально-сценический образ с конечным результатом – предметом творчества.

Много ученых как в Китае, так и в Украине акцентируют внимание на такой существенной характеристике вокально-исполнительского творчества: *вокалист предстает перед слушателем в двух ипостасях*. Феномен раздвоения вокалиста на «автора» и «исполнителя» учитывается в вокальных методиках работы в Китае в одинаковой мере как оперными, так и камерными певцами-педагогами. Ведь глубинный образ вокальной партии рождается сквозь сценическое действие живого человека и неразрывно связан с социальной личностью самого актера-певца.

Много педагогов вокала в Китае приходят к мысли, что в сценическом творчестве объединяются два понятия – певец и человек с оформленными в социокультурной среде умениями и навыками, образным мышлением и т. д., что непосредственно привносится в фон партии в оперном спектакле. Этот своеобразный симбиоз рождает интерпретационные особенности каждой из исполняемых партий – индивидуальную личность со своим характером, отношением к миру, со своей неповторимой судьбой. Поэтому оперные герои всегда разные в трактовке каждой творческой личности.

Многие исследователи выводят определенные закономерности влияния вокального исполнительства на личность, обращая внимание на то, что искусство пения чутко реагирует на проблемы современности и влияет на них в той мере, в которой один человек влияет на другого, и этим принципиально отличается от любого другого вида искусства.

Очевидно, вокальное творчество певца аккумулируется в процессе исполнения (партии или произведения) и непосредственно воплощается в роли на сцене. Благодаря этому на сцене перед слушателем возникает новая личность. Культурологи отмечают, что элемент перевоплощения присущ всем видам искусства, в которых есть определенный разрыв между изобразительным и изображением, содержанием и его передачей зрителю с помощью тех или иных средств выразительности. Но наиболее ощутимы такого рода изменения в вокальном искусстве, что своеобразно усилено театральными подмостками.

По своей природе вокальное творчество многогранно отображает сопереживания обычного человека и исполнителя, давая импульс к глубинному пониманию содержания исполняемого произведения. Как отмечает Б. Зон, «...создавая на сцене иную реальность, певец переживает жизнь героя так, как это сделал бы персонаж того или иного вокального произведения...» [4, 168]. К тому же, выразительность чувств, тембровая палитра, преувеличение мимики и жестов, присущие вокальному исполнительству, – все это характеризует вокальное искусство как бы из середины. Исследовательница вокального творчества Н. Гребенюк отмечает тот факт, что «...выразительность чувств, присущая, как правило, каждому человеку, у певцов проявляется как бы под увеличительным стеклом, с добавлением специфических нюансов музыкальности. У вокалистов чувства открыты, лишены подробностей, присущих эмоциональным реакциям, и одновременно сберегают жизненную правду...» [2, 285]. Характеристика вокального творчества не может не включать стилевые характеристики исполняемого произведения. Способы выразительности настоящего певца-артиста должны быть такими (нюансировка, интонирование, тембральные находки, фразировка и т.д.), без которых невозможно достичь взаимопонимания, вызывая в представлении слушателя именно тот

вокальный образ и таким образом продолжить жизнь своего героя, показать его мысли, чаяния и переживания.

В подтверждение этих слов приведем размышления Ф. Литвин о том, что «...любую фразу я [Ф. Литвин – И. М.] могла заставить звучать весело или нежно, хмуро или торжественно. Мне всегда казалось, что я не на земле, а на небесах, вся моя сущность раздваивается, начиная жить жизнью моего персонажа. И все это при помощи моего воображения. Мое сердце всегда отвечало моим устами, мои уста, сердце и душа всегда сливались в неразрывном единстве...» [5, 145]. Источник вокального искусства составляет взаимодействие субъективных и объективных факторов. К объективным относится поэтический и нотный материал. Этот материал в пределах своей творческой индивидуальности певец делает эмоционально значущим и переживает как факт собственной биографии – и это уже субъективный фактор.

Как считают многие китайские исследователи, певец отбирает из своего жизненного опыта те воспоминания, навыки, образы, которые, на его взгляд, присущи исполняемому вокальному фрагменту. В таких творческих отборах рождается еще одна особенность вокального исполнения и вокального творчества в целом. При этом творческий акт роднит певца с композитором, поэтом, дирижером и оркестром. Все вместе под специфической ведущей ролью певца производят вокально-поэтические образы театрального действия, придавая ему глубину и художественную масштабность.

Очевидно, мы вплотную приближаемся к искусству интерпретации того или иного вокального произведения, образа, состояния. Интерпретация – термин, который употребляется в музыкальном лексиконе, когда речь идет о понимании музыкального произведения. Термин «интерпретация» в данной работе рассматривается в общеупотребительном смысле, а именно как манифестация понимания музыкального произведения в зависимости от того, каким образом оно исполняется. Интерпретация, реализованная не в исполнении, а устным либо письменным способом (музыкальная критика), отличается от исполнительской. Oxford English Dictionary дает дефиницию термина как «толкование музыкальной композиции, в соответствии с чьей-либо концепцией авторской идеи». В XX столетии в связи с возможностью сравнивать различные исполнения, доступные через записи, относительно недавнее понятие «интерпретация» становится все более весомым.

Идея своеобразно персонифицированной интерпретации возникла наряду с возрастанием статуса композитора и, в свою очередь, идеи «шедевров музыки». Кто-то должен был их разъяснить и сделать понятными для слушателя. Именно в это время формируется понимание важности фигуры дирижера, ведь он через свое собственное восприятие дает жизнь музыкальному произведению на концерте, тем или иным образом интерпретируя музыку. В этом ракурсе вокальная интерпретация – это «активное сопереживание, возможность пропустить чужие чувства сквозь собственное сердце... определенная жизненная позиция, владение своим голосом, уровень исполнения определенных технических задач. Итак, чем ярче фигура певца, т.е. индивидуальность с ее направленностью, жизненным и профессиональным опытом, тем уверенней чувствует он себя на сцене, тем более самостоятельным и оригинальным будет его творчество» [2, 291].

Таким образом, только в самом себе певец неординарный, только собой он может сказать новое в вокально-исполнительском искусстве. Его внутренняя жизнь, взаимоотношения с людьми, отношение к собственной профессии, моральные и культурные ценности – все это является источником и содержанием жизни на сцене в образе другого человека. А если так, вокальное произведение или оперная партия – это только законы, за которыми действует живой, неповторяющийся человек – певец.

Часто педагоги вокальной школы отмечают следующую характеристику вокального исполнительства, прямо пропорционально связанную с дарованием певца. Однозначно, чем талантливей личность, тем понятней для зрителя будут те вокально-сценические образы, которые рождаются в вокальном исполнении. Такая Катерина Измайлова в исполнении Евдокии Колесник, такой Борис Федора Шаляпина, оперные партии Марии Каллас, Соломии Крушельницкой, Николая Ершова, Ренаты Тибальди, а также камерные программы в исполнении Фишера Дискау, Бориса Гмыри.

Н. Гребенюк утверждает, что «личность существует и проявляется, развивается только в действии. Поэтому образ в вокально-исполнительском искусстве – это выразительное действие. Тут, как в математике, действует закон необходимого и достаточного. Там, где способами актерского искусства создается вокально-исполнительский образ, всегда есть типизация – художественное обобщение, а поэтому и перестройка личности певца, расширение ее возможностей под влиянием сильного фактора – творческого воображения...» [2, 295]. Вокальные и актерские способности с

одной стороны, как будто оживляют на сцене понимание психологии собственного героя, а с другой – дают широкие возможности для создания его образа в вокально-исполнительском действии.

Как считают многие китайские педагоги, творчество певца состоит из перевоплощения «души и сердца», которые интуитивно прокладывают путь для осуществления в вокальном творчестве задуманных художественных образов и состояний. При этом многие отмечают, что процесс изучения вокального произведения предусматривает соответствующие временные изменения в личности самого певца во время пребывания на репетиции или спектакля.

Одной из главных черт вокального исполнительства является создание певцом вокально-сценического образа, что включает аналитическую работу певца над вычленением его ведущих черт, поскольку они определяют места необходимой нюансировки, распределение акцентов, момент кульминации; типичных и индивидуальных характеристик. Понять их значение и найти способы отображения с помощью соответствующего тембрального звучания, фразировки, звуковедения и т.д. становится важнейшей задачей исполнителя.

Ведущие педагоги вокала Европы и Китая указывают на то, что внутреннее и внешнее в процессе творчества диалектически объединяются. Эта заданность вокально-исполнительского творчества определяет еще одну специфическую черту творческого процесса певца.

Выведенные признаки вокально-исполнительского творчества могут действовать только на фоне развитых технологических принципов вокально-исполнительского творчества (индивидуальные особенности певца, уровень владения им вокально-техническими и вокально-исполнительскими навыками, широта и подвижность темперамента личности). Они определяют не только богатство материала, из которого создается вокально-исполнительский образ, но и весь творческий потенциал исполнителя, который обеспечивает его индивидуальность на сцене.

Как композитор оперирует звучаниями и музыкальными образами, так певец представляет звучание своего голоса во всех красках, со всеми тембральными находками, весь вокальный и поэтический рисунок образа. Вызывая в эмоциональной памяти переживания, подобные переживаниям своего героя, он представляет действия, названные в контексте роли. Комбинирующая работа воображения подсказывает точные движения, вокальные интонации, нюансировку, фразировку и расставляет смысловые акценты, тотчас же воплощающиеся на оперной сцене или эстраде.

Для становления самосознания певца имеет значение не столько пассивное знакомство с вокальным искусством, сколько активное включение в вокально-исполнительское творчество. В процессе этого творчества конкретизируются мотивы самовыражения и потребность познания истины. Попытка высказать мелодической интонацией и поэтическим словом восприятие окружающей действительности, свое душевное состояние учит видеть, чувствовать, понимать и находить наиболее точные, единственно необходимые тембровые оттенки, что, безусловно, не может не отразиться на формировании культуры жеста, вкуса, произношения, мимики и в целом мышления.

В процессе вокально-исполнительской деятельности певец должен владеть своим эмоциональным состоянием, так как эмоция на уровне вокально-художественного обобщения должна быть социально значимой – «разумная эмоция» [1]. Именно на этом этапе певец должен показать роль чувственных данных – музыкального и вокального слуха, способности отличать тембровые краски своего голоса, которые придают особенную выразительность и речевую достоверность вокально-художественным образам. Сенсорная организация зависит не только от типа нервной системы, но и от соответствующей деятельности, раскрывающей природные данные, и создает специфические особенности видения мира. Постепенно, по мере вхождения в процесс вокально-исполнительской деятельности, вокально-эстетическое сознание певца выделяется как самостоятельная единица.

Рассматривание вокального произведения в качестве вокально-эстетического феномена превращается таким образом не только в сферу проявления и формирования ценностного самосознания певца, но и комплексного развития его творческих способностей. И уже на этом уровне простой анализ вокального произведения перерастает в стройную систему анализа вокально-исполнительского творчества.

Эта этапность в процессе трактовки произведения определяется той концепцией, или ключевой идеей, которой управляет вокалист. Все ключевые идеи можно рассматривать как аналог сверхзаданий сценического действия в системе К. С. Станиславского. Он подчеркивал, что сверхзадание должно не только отвечать замыслу автора, но и находить живой отклик у артиста. Сухое, заумное сверхзадание не нужно, оно должно быть глубоко осознано, необходимо, рождено интересной мыслью, эмоционально притягательно – такое, которое напрягает волю, пробуждает

творческое воображение и вызывает непосредственное переживание оперной партии или отдельного вокального произведения. Поэтому сверхзадания необходимо «искать не только в роли, но и в душе самого артиста» [9, 334-335]. Вокалист должен любить сверхзадание и, по возможности, сам его находить. Если же оно поставлено кем-то другим (педагогом, концертмейстером, режиссером, дирижером), тогда необходимо пропустить сверхзадание сквозь себя и эмоционально увлечься им, исходя из своего собственного чувства и личности. Иными словами, - необходимо уметь сделать каждое сверхзадание своим собственным.

История инструментального и вокального искусства не знает настолько совершенных методов воплощения исполнителем своих творческих замыслов, какие разработаны в драматическом искусстве. Но использование сходных приемов работы встречается в преподавательской практике многих певцов и педагогов Европы и Украины.

Выведем определенные обобщения или, другими словами, методические советы, являющиеся основными в вокальных методиках как Китая, так и Европы, которые необходимо помнить педагогу вокального класса:

- Для успешной вокально-педагогической деятельности одинаково необходимы знания как в области педагогики, психологии, так и в сфере вокально-исполнительского творчества.
- Преподаватель должен владеть искусством педагогической импровизации, суть которой состоит в мастерском объединении различных видов вокально-исполнительской деятельности, речевой мобильностью и экспромтом.
- Одним из главных признаков готовности будущего педагога к вокально-педагогической деятельности является умение решать конкретные задачи, не выпуская из поля зрения весь комплекс научно-методических проблем.
- Совершенствование методики вокальной подготовки будущего педагога вокала невозможно без решения проблемы самообразования в вокально-педагогической деятельности, что в свою очередь, неразрывно связано с высоким уровнем профессиональных интересов и потребностью в постоянном творческом возрастании, которое достигается интенсивной познавательной работой. Только при этих условиях первичные привычки перерастают в жизненную потребность и определяют творческую способность специалиста не только на вокально-педагогической ниве, но и в научном поиске.
- Вокальная подготовка будущего педагога предусматривает формирование самостоятельности, интеллектуальной активности, которая не только помогает в овладении необходимыми привычками, но и обуславливает творческий потенциал, стремление к новым знаниям в следующей практической деятельности – как вокально-педагогической, так и вокально-исполнительской.
- Система усовершенствования вокальной подготовки педагога-вокалиста базируется на тесной взаимосвязи вокально-теоретических знаний, умений и навыков исполнительского творчества с закономерностями вокально-педагогической деятельности.

Литература:

1. **Выготский Л.С.** Психология искусства. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.
2. **Гребенюк Н.С.** Вокально-виконавська творчість / Дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства. – К., 2000. – 410 с.
3. **Дмитриев Д.** Основы вокальной методики: Учеб. пособие. – М. Музыка, 1968. – 676 с.
4. **Зон Б. В.** К вопросу о способностях к сценической деятельности. Проблемы способностей: Материалы конференции, 22-24 июля 1960 г. – М., 1962. – с. 168.
5. **Литвин Ф.** Моя жизнь и мое искусство / Пер с фр. – Л.: Музыка, 1967. – 164 с.
6. **Разников В.** Три принципа новой педагогики в музыкальном обучении // Вопросы психологии. Вып. 1. – М. Наука, 1988. – С. 28-34.
7. **Рождественская Н.** Психолого-педагогические проблемы формирования творческой личности. – Л., 1998. – 350 с.
8. **Сохор А.** Вопросы социологии и эстетики музыки: В 3-х т. – М.: Сов. композитор, 1981.
9. **Станиславский К. С.** // Соб. соч. в 8 т. – Т. 1. – М., 1954. – 404 с.