

SlobidskaUkraine in the XVIII century are under review in the article; the educational establishments of musically-artistic aspiration, specialized workshops and collectives at lordly estates, in particular the innovative approaches in their civilized cultural-elucidative activity are stressed.

Key words: artistic education, Hluhiv school of singer, musical workshops, collectives of lordly estates, salon.

УДК 784:378.147.016](043.3)

Пан На

Південноукраїнський національний педагогічний університет

ЄВРОПЕЙСЬКА ВОКАЛЬНА СПАДЩИНА В ПЕДАГОГІЧНІЙ ПРОЕКЦІЇ

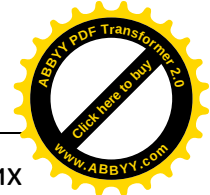
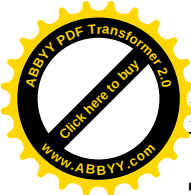
У статті розкрито поняття вокальної школи, визначені особливості європейської вокальної спадщини в контексті завдань вокальної педагогіки. Подаються основні розбіжності між методичними поглядами на європейську та китайську вокальну педагогіку.

Ключові слова: вокальна школа, культурна спадщина, вокальна педагогіка, європейська вокальна культурна традиція.

Постановка проблеми. Мистецтво співу відноситься до самих перших видів музичного виконавства. Відома теза: голос людини – самий досконалий музичний інструмент, говорить про те, що: а) його досконалість обумовлена найбільшим зв'язком з людською душею, духом, бо через голос людина висловлює свої почуття та звертається з молитвою до Бога; б) тривалість використання цього інструменту настільки велика, що він досягнув у своєму розвитку найбільш високих якісних результатів. Межі проблематики вокального мистецтва простягаються від музикознавчих розвідок з питань специфіки вокальних стилів, жанрів, виконавства, до розвитку дитячого голосу.

Актуальність проблематики визначення педагогічного потенціалу європейської вокальної спадщини зумовлена саме тим, що в річищі глобалізації культурних процесів (Схід – Захід) навчання китайських студентів вокалу на засадах європейської вокальної школи вимагає особливого підходу до репертуарної політики з боку викладачів. Це стосується вокального навчання студентів інститутів мистецтв педагогічних університетів.

Останнім часом до України приїжджає навчатися вокалу все більша кількість студентів із Китаю та інших країн світу. Причина цього криється в традиціях україно-російської вокальної школи, що належить до феномену європейської вокальної школи. Щодо самого терміну «вокальна школа» та пристосування терміну «школа» до музично-виконавській підготовці то варто зауважити: поняття вокальної школи існує не лише як термін, а як дійсний феномен, що обумовлений традиціями, які ґрунтуються на природних властивостях вокального апарату європейців (на відміну від східних націй) та їх менталітету. Тому поняття «вокальна школа» в музикознавстві застосовується



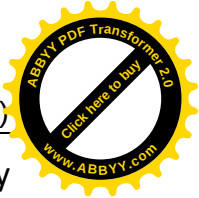
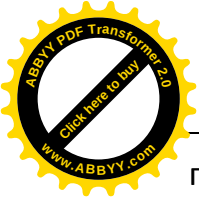
давно. Так як музикознавство певною мірою є методологічною базою наукових мистецьких педагогічних досліджень, вважаємо за доцільне використати цю категорію в контексті підготовки майбутніх учителів музики – вокалістів.

Аналіз актуальних досліджень. У різні часи проблемам вокального мистецтва, методичним, технологічним, артистично-виконавським його аспектам присвячували свої праці В. Антонюк, Д. Аспелунд, Л. Василенко, М. Глинка, Н. Гребенюк, Л. Дмитрієв, Д. Євтушенко, К. Станіславський, О. Маруфенко, А. Менабені, М. Микиша, В. Морозов, Д. Огороднов, Г. Панченко, О. Прядко, О. Стахевич, Г. Стулова та інші науковці, музиканти, вокалісти. Серед китайських науковців та педагогів слід назвати таких, як: Ву Гоулінг, Чжан І, Ван Шаньху, Лю Цюлин, Инь Ює, Хуан Чжун, Тао Сяо-Вей, Ху Дуньє, Чжоу Сяоянь, Чень Цзюань, Цзинь Нань та інших.

Мета статті – висвітлити педагогічний ракурс європейської вокальної спадщини в контексті завдань вокального навчання майбутніх учителів музики.

Виклад основного матеріалу. В усі часи музична педагогіка відзначала важливість і необхідність збереження традиції, консерватизму в найпозитивнішому сенсі, бо – «без збереження ядра, представленого традицією, немає дидактики» [7, 1]. Система вокально-виконавських принципів і педагогічних поглядів формується на засадах національної музичної традиції і в різних народів має свої унікальні прояви. Під вокальною школою ми розуміємо саме цей феномен, якій характеризує процес вокального навчання на засадах національних вокальних традицій певного культурного регіону. Звісно, що в національній школі співу відображаються особливості психологічного складу даного народу, його музики, поезії, мови, виконавських традицій. Національні вокальні школи в країнах Західної Європи почали формуватися одночасно з виникненням національних композиторських шкіл, що висували перед співаками свої художньо-виконавські вимоги. Важливу роль у формуванні вокальних шкіл відіграла поява опери. Основні європейські вокальні школи – італійська, французька, німецька, російська. Російська вокальна школа складалася на національній основі, оволодіваючи досвідом вокальних шкіл інших народів [1].

Кожна з вокальних шкіл має свій характерний стиль виконання, манеру звукоутворення, кожна з них характеризується стилем виконання, манерою звуковедення, характером подання звуку. Так, наприклад, в італійській школі сольного співу вже з початку XVII століття формується та вдосконалюється техніка «бельканто» (красивий спів). Цьому сприяє і природний чинник: клімат Італії, вокальність італійської мови, мелодійність народної музики. Пізніше розвивається колоратурна техніка співу, яку пов'язують з «чоловічим сопрано». Для італійської школи характерні творчі пошуки в каденціях, фіоритури, різні прикраси в аріях, усе, на що здатен співак, його голос, усе, що можливо



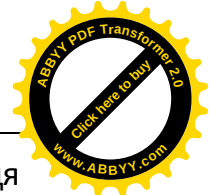
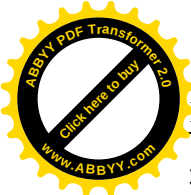
показати в процесі виступу. Можна сказати, що в цій манері на першу сходинку ставиться не художній образ, а виконавські можливості співака.

Іншого погляду дотримувався фундатор французької школи Ж. Б. Люлі. Цій школі притаманний декламаційний стиль, що бере початок від декламації розспіву поетів і акторів французької класичної трагедії XVI ст. Знаходить віддзеркалення в цій школі і національний характер пісенності. Цей стиль формувався під впливом творчості К. В. Глюка, А. Гретрі, Ж. Б. Люлі, Рамо, а потім Ж. Бізе, Ш. Гуно, Ж. Масне, Дж. Мейєрбера, К. Сен-Санса.

Німецько-австрійська школа прагнула об'єднати італійське бельканто і надмірний «експресіонізм» французької школи. Так виникла творчість І. С. Баха, Г. Ф. Генделя. В. А. Моцарт синтезував досягнення всіх основних сучасних йому шкіл. Музика німецьких композиторів Л. Бетховена, І. Брамса, К. М. Вебера, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта, Р. Шумана пов'язана з німецькою національною пісенністю, крім того, вона дала початок новому жанру – камерному співу[5].

У Росії, як і на Україні, вокальне мистецтво розвивалося переважно в надрах церковного та народного співу. З часів затвердження християнства підготовка співаків велася в монастирях, а потім і в приходських церковних школах. Існують історичні дані, котрі підтверджують наявність вітчизняної співацької культури ще в X–XI століттях. Так, наприклад, відомо, що при київському князеві Володимирі Святославовичі (978–1015pp.) існували професійні півчі [5]. Саме тому, що спів розвивається переважно в церковній сфері, розвивається співацька освіта, налагоджується процес викладання співу, що стимулювало і розвиток педагогічної, методичної думки про вокальний спів. Від тих, хто навчався вимагалися певні знання музичної грамоти, вміння орієнтуватися в церковних співочих канонах. Пізніше на Україні формуються вокальні класи при монастирях та світських установах. Виникають так звані наспіви за регіональною ознакою (острозький, кременецький, кам'янецький, новгородський, львівський, харківський, сумський). Як стверджує В. Іванов, важливим музично-дидактичним ґрунтом для співацької освіти була досконала теоретична база, розвиток якої сприяв інтенсифікації навчального процесу та музично-педагогічної творчості, закріпленню вокально-хорових традицій і відповідних стильових напрямків. Набутий досвід теорії та практики української співацької освіти минулого дає змогу високо оцінити сьогодні її прогресивні традиції [4,262].

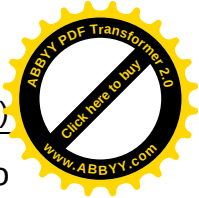
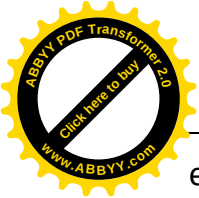
Не можна не відзначити вплив народно-пісенної творчості та вплив італійської і російської вокальних шкіл. Одним з перших російських вчителів співу був І. А. Рупін, який навчався співу в Італії. У придворній співецькій капелі викладав композитор Д. Бортнянський. З ім'ям М.Глінки пов'язане становлення російської опери як самостійного музичного жанру, не менш



значною була і його роль як виконавця та вокального педагога, творця своєрідної школи «концентричного розвитку голосу». Характерні риси російської вокальної школи – це майстерність драматичної гри, простота й задушевність виконання при досконалій вокальній техніці, вміння поєднувати вокальну майстерність з емоційно забарвленим живим словом [5].

Розвиваючись протягом XVIII–XX століть, європейські вокальні школи не були ізольовані одна від одної, що призвело до їх взаємозбагачення. У цей час національна своєрідність виконавських манер різних шкіл значно згладилася, хоча особливості характеру звучання голосу, пов'язані з фонетикою мови, і відмінність в естетичних вимогах до вокального виконання ще відчуються [1]. Сучасна музика, написана новою музичною мовою, ламає звичні уявлення про вокальне виконання і сприяє стиранню національних ознак вокальних шкіл.

Традиції української вокальної школи висвітлила у своєму дисертаційному дослідженні І.Чжан. Ми звернули увагу на такі ознаки: по-перше, співак є одним в трьох особах, це дає змогу об'єднати співака-людини і людину-роль, а особа співака під час виконання (партії або твору) втілюється в образи-ролі – на сцені, на очах у слухачів народжується нова особа; по-друге, особлива виразність відчуттів і відтінків тембру, укрупненість міміки і жестів; вокально-виконавська діяльність співака є довільним процесом, а так само співак добирає зі свого досвіду (не тільки життєвого, а й професійного) все, що наповнює той або інший вокальний образ, який дає йому друге життя, – все це дає змогу досягти взаємообумовленості втілення і утілюваного, об'єднання внутрішнього і зовнішнього; по-третє, однією з особливостей творчого процесу співака є оперування наочними уявленнями. Цей процес поділяється на три етапи: «примірка» партії або вокального твору; процес впівування і напрацювання необхідних вокально-технічних і вокально-виконавських навичок, потрібних прийомів і відчуттів; співак на сцені – творець і виконавець одночасно; по-четверте, вокально-виконавська діяльність є процес створення співаком вокально-виконавського образу, характеру. Це можливо тільки за умови, що той або інший тип інтерпретації і виявлені в ньому індивідуальні особливості виконавця розкриваються перед слухачем завдяки смисловим акцентам, які виникають у трактуванні окремого вокального образу, як загалом, так і в конкретному випадку [9, 140–141]. Крім національних створюються і локально-регіональні школи. Наприклад, В. В. Навроцький обґрунтовує і висвітлює особливості Одеської вокальної школи. Упродовж всієї історії кафедри, завдяки таланту її педагогів (особливо досвіду О. Благовидової), був вироблений відносно єдиний метод викладання вокальної майстерності, основними позиціями якого є: 1) первинність основної умови правильності звукоздобуття – свободи голосового апарату; 2) подолання технічних труднощів у нерозривній

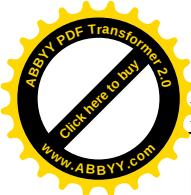


єдності з образно-змістовними і емоційно-художніми завданнями музичного тексту; 3) вироблення «гладкого» переходу з регістра в регістр; 4) спів на міцному диханні, що забезпечує правильність і стійкість звукоздобуття; 5) виховання кантиленного еталону звуковедення; 6) вироблення чіткого і яскравого подання слова; 7) виховання відчуття емоційної забарвленості тембру [7, 13]. До сьогодні ці принципи є основними на кафедрі сольного співу, де успішно працюють як педагоги старшого покоління, такі як народні артисти України, професори А. Дуда, А. Капустін, Г. Поливанова, А. Фоменко, засл. артисти і діячі мистецтв, професори А. Джамагорця, Т. Книшова, Л. Іванова, Т. Мороз, В. Навротський, так і молоді педагоги Ю. Н. Бучка, Л. М. Горелік, Р. В. Зіневич, А. В. Носуля, Н. Г. Ютеш та інші [7, 13]. Тобто, бачимо, що в Одесі створена вокальна школа, фундатором якої була О. Благовидова. Принципи вокальної педагогіки цієї школи певною мірою поєднують італійську та російсько-українську вокальні традиції. Може саме ці принципи методики зробили цю вокальну школу привабливою для китайських студентів. Між тим, в Китаї є і своя вокальна школа. Але вона також заснована на національних традиціях. Те, що в Китаї налічується понад 300 видів опери говорить про давні й міцні традиції вокальної школи. До загальнонаціональних видів відносяться *цзинцзюй* (пекінська опера), *пінцзюй* (сформована на основі хебейської опери), *юецзюй* (шаосинська опера), *юйцзюй* (хенаньська опера), *юецзюй* (гуандунська опера). Найвідомішою з них є пекінська опера. Отже, маємо яскравий приклад, як національної оперної вокальної школи, так і регіонально-локальної.

У процесі розвитку пекінської опери багато талановитих акторів створили вигострену техніку співу і жестів, удосконалюючи традиційну майстерність, якій вони навчилися у своїх наставників, проявляючи власні здібності. Склалися різні виконавські школи, представниками яких стали відомі актори: Мэй Лань-фан, Чэнь Яньцю, Чжоу Синьфан, Ма Ляньлян, Тань Фуин, Гай Цзяо-тянь, Сяо Чанхуа, Чжан Цзюньцю и Юань Шихай [9, 115].

Засвоєння китайськими студентами вокальної європейської традиції знаходиться в рідніщі глобалізації культурних процесів людства. Як стверджує В. В. Демещенко, найважливіші результати культурного взаємовпливу країн «Сходу» та «Заходу» засвідчують їх незаперечне значення як фактору становлення (формування, утворення) майбутньої єдиної у своєму розмаїтті (а не уніфікованій у тотожності) культури людства, – культури, яка абсорбувала, «увібрала в себе» всі найкращі надбання різноманітних етнонаціональних культур світу [3, 103].

Однак входження китайських студентів до «європейського вокального простору» акцентує увагу на репертуарній політиці, яка має вирішуватися на принципах узгодження чистоти стилю та інваріантності стильової інтерпретації; розуміння та відчуття мови, якою виконується твір, через що і

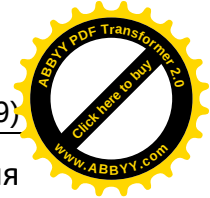
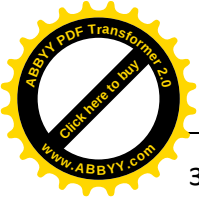


розкривається емоційно-образна складова твору; орієнтація на розвиток співацького твору на основі поєднання набуття рухових навичок на основі усвідомлення основних закономірностей звукоутворення, резонування, артикуляції, дихальних рухів, їх ролі у процесі фонації, знання фізіології голосового апарату, розвитку навичок координування роботи голосового апарату за допомогою вокально-слухового контролю з проникненням в художньо-образну сферу твору на основі відчуття-усвідомлення його ментальності [8,8].

Саме європейський репертуар має ту необхідну раціональність, яка формується не на основі логіко-наукового підходу, а на основі образно-міфологічної сфери. Про це яскраво пише Л. Лещенко, обґрунтовуючи необхідність нового погляду на європейську раціональність, витоки якої варто шукати в міфології, мистецтві, релігії – в тих формах духовної діяльності людини, які прийнято розглядати як виключно «нераціональні» чи «позараціональні» на протигагу раціональності наукового мислення [6, 60].

Процес опанування китайськими студентами європейського вокального репертуару порушує проблеми ментального характеру, на які вказує Ву Гоулінг. Особливо це торкається трьох: мовного, естетичного та артистичного. З приводу першого автор зазначає, що зіставлення мовленнєво-інтонаційних показників, властивих китайській і російській мові як представнику типу європейських мов, виявляє відмінності і збіги, що визначають певні моменти стильово-видової інтеграції, показові для мистецтва ХХ ст. Зіставлення мовленнєво-інтонаційних моделей китайців та європейців вказує на глобально-психологічні ментальні орієнтири, що є джерелом розумових стереотипів націй і художніх принципів творчості. І якщо зв'язок з мовленнєвими інтонаціями утворює фундамент європейської музичної системи, то опора на мовленнєву сферу в китайській музиці, що засвоює європейське багатоголосся, складає принципово нову проблему для мистецтвознавства [2, 4]. З приводу другого, автор посилається на традиції передавати в європейській музиці усі емоції, котрі переживає людина упродовж життя, на відмінність китайської естетичної традиції – передавати лише радощі. Щодо артистизму, то символічні традиції китайської опери, її атрибутики (кольори, маски, одяг) роблять умовний акцент на артистизмі співака на відміну від європейської, особливо російсько-української традиції «вживання в образ героя» (К.Станіславський).

Ву Гоулінг узагальнює деякі позиції, яких дотримуються саме китайські виконавці у процесі співу європейського репертуару. На наш погляд, ці позиції набувають важливої педагогічної стратегії для вибору вокального європейського репертуару та методів роботи над ним в підготовці не лише академічних співаків, а й майбутніх учителів музики і співу, які зможуть

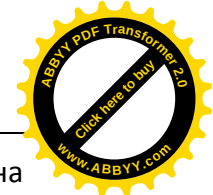
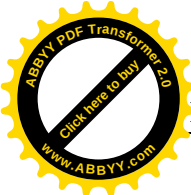


залучати європейську музику як дидактично-художню основу викладання вокалу в Китаї. Йдеться про таке: 1) естетизм симетрично ритмованих конструкцій, які відповідають пластиці «дугоподібних конфігурацій», що відповідні «гірському серпантину» і «дугоподібним фігураціям» китайського живопису, каліграфії, геодинамічному ритму земної кори в Китаї; 2) інтенсивність звукового розростання як космічного змісту звуків, що піднімається над щиросердними пристрастями по-людському буттєвої сюжетики; 3) усвідомлення реальної метафоричності європейської класичної музики, що містить архетипові, музично-споконвічні і історично-знакові стилістичні показники; 4) театральні-ритуальні моменти вираження, що глибиною визначають і європейське мистецтво, але відтиснуті з «поверхні сприйняття» традицією індивідуалістського раціоналізму європейців, проти спрямованого стосовно раціоналістичного об'єктивізму китайців; 5) наочність, видимість образів-узагальнень – тому, що в Китаї щирим знанням завжди вважалося соціально значиме, діюче знання, котре повинне було приносити своєму власнику успіх [2, 6].

Висновки. Отже, узагальнюючі зміст статті акцентуємо увагу на такому: згідно зі світовою стратегією на глобалізацію культури стрімко зростає теоретично-концептуальне та досвідно-практичне створення парадигми «Схід-Захід», в межах якої здійснюється обмін студентами, особливо в мистецькій сфері. Вокальне мистецтво є найбільш популярним серед молоді, а існування традицій певних вокальних шкіл в Європі роблять привабливою можливість опанувати європейський вокальний репертуар в таких державах як Росія і Україна. Крім того, існують і свої вокальні традиції локального характеру, які є різновидом вокальної європейської школи. Однак вивчення китайцями європейського репертуару вважається складним процесом, так як існують труднощі, які мають ментальне походження. Це специфіка мовного апарату, розбіжності в системі дихання (технологічний аспект) та художньо-образна проникливість в світ героя (художньо-артистичний аспект). Ці аспекти складають провідні принципи, на які варто спиратися у процесі вибору європейського вокального репертуару як дидактичного засобу формування вокальної культури майбутніх учителів музики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вокальная школа [Электронный ресурс] // Мир итальянской оперы. – Режим доступа: <http://www.fedorov.ws/index.html>
2. Ву Гоулінг. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX–XX століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Ву Гоулінг. – Одеса, 2006. – 14 с.
3. Демещенко В. В. Взаємодія культур «Сходу» і «Заходу» як фактор становлення світової культури : дис. на здобуття наук. ступеню канд. історич. наук : спец. 17.00.01 «Теорія і історія культури» / В. В. Демещенко. – К., 2005. – 200 с.



4. Иванов В. Ф. Співацька освіта в Україні у XVIII ст. / В. Ф. Иванов. – К. : Музична Ураїна, 1997. – 289 с.
5. История искусства пения [Электронный ресурс] // Вокал, вокалисты и певцы. – Режим доступа:
<http://www.vocal.org.ua/karta-sayta.php>
6. Лещенко Л. Ю. Культурно-історичний контекст становлення європейської раціональності: дис. на здобуття наук. ступеню канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Л. Ю. Лещенко. – К., 2003. – 190 с.
7. Навротский В. В. Педагогические принципы одесской вокальной школы. Одесская вокальная школы: истоки и вершины / А. В. Навротский. – Одесса, 2002. – 112 с.
8. Прядко О. М. Методика розвитку співацького голосу майбутніх педагогів-музикантів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук. : спец.13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання» / О. М. Прядко. – К., 2009. – 20 с.
9. Чжан И. Вокально-педагогическое творчество как предпосылка исполнительской деятельности певца: дис. на соискание учёной степени канд. Искусствоведения : спец. 17.00.03. «Музыкальное искусство»/ Чжан И.– Харьков, 2006. – 209с.

РЕЗЮМЕ

Пан На. Європейське вокальне насліддя в педагогічній проекції.

В статті раскрыто поняття вокальної школи, определены особенности европейского вокального наследия в контексте задач вокальной педагогики. Обоснованы основные различия между методическими принципами европейской и китайской вокальной педагогики.

Ключевые слова: вокальна школа, культурне насліддя, вокальна педагогіка, європейська вокальна культурна традиція.

SUMMARY

Pan Na. The European vocal inheritance is in a pedagogical projection.

The concept of vocal school is exposed in the article, the features of European of vocal legacy are certain in the context of tasks of vocal pedagogics. Obosnovani fundamental differences between methodical principles of European and Chinese vocal pedagogics.

Key words: Vocal school, cultural legacy, vocal pedagogics, European vocal cultural tradition.

УДК 37.017:17.022

Л. В. Пшенична

Управління освіти і науки Сумської обласної адміністрації

СУЧАСНІ ЦІННІСНІ ОРІЄНТИРИ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ

У статті розглянуто проблеми мистецької освіти як духовної цінності, що є важливою для виховання творчої, інтелектуальної, духовно збагаченої особистості; проаналізовано значення підготовки майбутнього вчителя до професійної діяльності, у тому числі мистецько-педагогічної.

Ключові слова: мистецька освіта, освітній процес, ціннісні орієнтири, особистість, професійна діяльність, підготовка вчителів.

Постановка проблеми. XXI століття поглиблює та прискорює загальносвітові соціально-економічні, політичні, соціокультурні процеси, що