

термінологічному комплексі, розробленому М. А. Давидовим, коли входить до певної системи зв'язків, а саме – системи зв'язків відтвореної тією або іншою структурною частиною.

Методика М. А. Давидова містить цілий набір освітніх цілей. Окрім знань конкретних, вона вимагає і незалежні (або не незалежні) способи навчання. Його педагогічна стратегія являє собою досить твердий канон знань і навичок, що розширюють сценарій розвитку й поглиблення творчо-розумових здібностей музиканта-виконавця.

Наведені дані засвідчують, що запропонований М. А. Давидовим і широко апробований масив поняттєво-термінологічної системи не тільки оптимально представляє унікальність його особистої науково-практичної школи, а й є винятковим явищем у сучасній музичній педагогіці і в цілому може бути рекомендований до вжитку в будь-якій сфері музичного виконавства й педагогіки.

На жаль, в одній статті неможливо висвітлити всі науково-методичні погляди М. А. Давидова та їх беззаперечно важливе значення для сучасного баянно-акордеонного виконавства. Але розглянуті вище положення є основними і заслуговують більш детального вивчення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Давидов М. До словника музичної педагогіки / М. Давидов // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Музичне виконавство, кн. 6. – Вип. 14. – К., 2000. – С. 144–155.
2. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна / М. А. Давидов. – К. : Музична Україна, 1977. – 120 с.
3. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): підруч. [для вищ. та сер. муз. навч. закл.] / М. А. Давидов. – К. : Музична Україна, 2004. – 240 с.
4. Державна національна програма «Освіта» («Україна XXI століття»): затверджено постановою Кабінету Міністрів України від 3 листопада 1993 р. [Електронний ресурс] / Верховна Рада України: [Офіц. сайт] – Режим доступу: <http://zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=896-93-%EF>
5. Закон України «Про вищу освіту»: із змінами від 19 січня 2010 р. [Електронний ресурс] / Освітній портал: [сайт] – Режим доступу: http://www.osvita.org.ua/pravo/law_05/
6. Сумарокова В. Пріоритетність як важлива ознака діяльності професора М. А. Давидова / В. Г. Сумарокова // Проблеми історії й теорії академічного народно-інструментального виконавства: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 80-річчя від дня народження М. А. Давидова. – Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. – С. 175–177.

УДК 78.451

С. І. ПАЛАМАР

ЕМОЦІЙНА ВЗАЄМОДІЯ У СПІВТВОРЧОСТІ ВОКАЛІСТА І КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

У статті розглянуто питання емоційної взаємодії вокаліста та концертмейстера на етапі підготовки до успішного концертного виступу.

Ключові слова: вокаліст, концертмейстер, емоційна взаємодія, емпатія, психологічна адаптація, другий етап підготовки до концертного виступу.

ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ В СОТВОРЧЕСТВЕ ВОКАЛИСТА И КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

В статье рассмотрен вопрос эмоционального взаимодействия вокалиста и концертмейстера на этапе подготовки к успешному концертному выступлению.

Ключевые слова: вокалист, концертмейстер, эмоциональное взаимодействие, эмпатия, психологическая адаптация.

S. I. PALAMAR

EMOTIONAL COOPERATION IS IN THE WORK OF VOCALIST AND CONCERTMASTER¹

In the article the question of emotional cooperation of vocalist and concertmaster is considered on the stage of preparation to the successful concert performance.

Key words: vocalist, concertmaster, emotional cooperation, empathy, psychological adaptation.

Другим («домінантним») етапом у підготовці співака до концертного виступу є робота з піаністом-концертмейстером². Домінантність передусім виявляється у важливості цього часового періоду по відношенню до шляху передконцертного виступу. Його значення не підлягає сумніву і через те, що саме у цей період спрацьовує установка на «співпрацю у взаємодії» з іншим музикантом (концертмейстером), відбувається емоційно-психологічне зближення виконавців через механізми створення спільного виконавського образу. У філософії та психології цей стан отримав назву «емпатія» (грец. *ἔν* – «у» + грец. *πάθος* – «пристрасть», «страждання») – усвідомлене розуміння та сприйняття емоційного стану іншої людини з допомогою співпереживання, проникнення у його внутрішній світ. Цей термін запроваджений англо-американським психологом-експериментатором Е. Б. Титченером (англ. Edward Bradford Titchener), який калькував німецьке слово *Einfühlung*, використане німецьким філософом, психологом, естетиком Т. Ліппсом (нім. Theodor Lipps) у контексті теорії впливу мистецтва (1885). З точки зору психології, здатність до емпатії вважається нормою. Діапазон виявлення емпатії варіюється доволі широко: від легкого емоційного відгуку до повного занурення у світ почуттів партнера по спілкуванню. Вважається, що емпатія відбувається за рахунок емоційного реагування на різні прояви емоційного стану іншої людини. Тобто цей стан надає можливість співпереживати тому, що розуміє та співпереживає інший. У другому розділі «Співпереживання та філософські проблеми інших свідомостей» (2. Empathy and the Philosophical Problem of Other Minds) Фізіологічної Енциклопедії Станфорда (Stanford Encyclopedia of Philosophy) стверджується: «Емпатія у стані надати нам епістемічне санкціонування сприйняття інших розумів, оскільки наші «почуття» у сприйнятті іншої людини більше, ніж проекція»³[19]. Слово «емпатія» не має конотацій з будь-якими конкретними емоціями та однаково застосовується для характеристики співпереживання будь-якому емоційному стану. А в контексті питання емоційної взаємодії вокаліста та концертмейстера передбачає позицію повного занурення в емоційний світ партнера, коли відбувається не лише пізнання його емоційного стану, а й розуміння та однакове переживання почуттів, викликаних спільною працею над твором (ще має назву «емоційна емпатія»). Саме здатність розуміти, які почуття переживає інша людина, дозволяють тому, хто співпереживає,

¹ До піаніста, який працює з вокалістами, в англійській мові також використовуються ще такі визначення: «accompanist» (акомпаніатор) і «vocal coach» (тренер вокалістів).

² Надалі – концертмейстер.

³ В оригіналі: «Empathy is able to provide us with an epistemically sanctioned understanding of other minds or why our «feeling into» the other person's mind is more than a mere projection».

використовувати цю здатність для глибшого розуміння намірів партнера у процесі роботи над твором.

Мета статті – теоретичне обґрунтування необхідності емоційної взаємодії у співпраці співака з концертмейстером як важливого показника зближення виконавців для створення спільного виконавського образу твору, який готується для концертного виступу.

Цьому питанню у методичних розробках та інших дослідженнях педагогів-вокалістів приділено не так багато уваги. Виняток становлять невеликі розділи у спогадах відомих співаків або про них (О. Бандрівської, П. Голубєва, Л. Дмитрієва, О. Мишуги, Є. Нестеренка, М. Рейзена, С. Крушельницької та ін.). Частково це питання розглядали відомі теоретики і практики концертмейстерства (Т. Башкирова, К. Виноградов, О. Гольденвейзер, Т. Молчанова, Дж. Мур, С. Саварі, Є. Шендерович).

Характерна особливість емоційно-психологічного зближення виконавців полягає у створенні єдиного (спільного) художнього прочитання твору співаком і концертмейстером. Цьому етапу мають бути «властиві спільність мети, інтересів, мотивів поведінки, соціально-психологічних установок» [1, с. 26]. Та на початку співпраці двох музикантів досягнення єдності ускладнюється через те, що кожен з них може мати свої індивідуальні уявлення про один і той самий твір. Ці уявлення є суб'єктивними та залежать від особливостей кожної особистості, її досвіду і можуть відбивати різне сприйняття музичного образу кожним виконавцем. Спільне виконання є складним емоційно-психологічним процесом, оскільки саме вокалісту часом необхідно руйнувати власний стереотип, що для багатьох співаків виявляється доволі складним. Адже гострота реакції у кожного співака є індивідуальною. І рухливість нервових процесів визначає здатність вокаліста до спільної роботи, а їхня загальмованість – навпаки, утруднює емоційну взаємодію, оскільки перегляд власного бачення для таких виконавців стає складним завданням. Тому так важливо, щоб вже на початку спільної роботи вокаліста і концертмейстера умовні рефлекси формувалися на підставі єдиного емоційного розуміння виконуваної музики. Це завдання легко долається, якщо виконавці проходять через всі підетапи спільної роботи над твором. І тоді зв'язки, що виникають у людському мозку, найймовірніше, не будуть потребувати наступної кардинальної переробки, а лише певного емоційного взаємоузгодження.

Стверджуючи тезу щодо можливості емоційного зближення у сприйнятті твору обома виконавцями, слід опиратися як на об'єктивні фактори спільної інтерпретації (об'єктивно існуючий зміст, що визначає особливості звукової форми, композиційне ядро твору, культурний контекст, епоху створення, відповідні для кожної епохи виконавські традиції, композиторські засоби об'єктивізації музичного змісту), так і на потенційні можливості цього зближення, як-от: вплив єдиного музичного твору з властивими лише йому своєрідністю та виразовими можливостями. Це і загальнолюдський історичний досвід, «... оскільки безпосереднє сприйняття дійсності на даному щаблі розвитку невіддільне від всієї минулої суспільної практики, в якій удосконалювалася сама здатність сприймати» [9, с. 17]. До цього належать і об'єктивно існуючі традиції, і літературний текст вокального твору. До об'єктивних факторів слід віднести і звуковисотні, динамічні, ритмічні механізми людського сприйняття, які визначаються психофізичними можливостями людської природи. Індивідуальна виконавська емоційна реакція залежить і від набутого досвіду, який передбачає певний запас знань. Сюди належить здатність прогнозувати емоційний поворот, вміння диференціювати емоційний стан, розуміти тонкі нюанси втілених у музиці емоцій.

Процес створення спільної інтерпретації передбачає певне зближення цих уявлень і реакцій. Це зробити легко тоді, коли виконуваний твір втілює розвиток і закріплення одного емоційного стану (наприклад, романси С. Рахманінова «Сирень», «Островок», «Не верь мне, друг» або романси П. Чайковського «Средь шумного бала», «Серенада Дон Жуана», «Закатилось сонце») і зближення емоційних сфер вокаліста та концертмейстера відбувається природно.

Складніше, коли у творі закладена багатоплановість змісту і поєднання різних емоційних настроїв. Наприклад, як у солоспіві М. Лисенка «Айстри», де тонкий звукопис першої частини солоспіву сприймається ніби крізь призму позитивних емоцій розповіді про

айстри. Проте поява *rallentando*, своєрідне незавершення думки, що позначається в останніх двох фразах трьома крапками, підводять до інших емоцій – суму, нудьги, зневір'я. Відбувається зміна темпу, тональності, характеру виконання, тексту («А ранок стрівав їх холодним дощем»), що, відповідно, потребує й іншого емоційного забарвлення. Або ж у солоспіві С. Людкевича «Спи, дитинко моя», в якому спокійний темп, однотипне тріольне похитування у партії супроводу, ніжна, плинна мелодія вокальної партії у першій частині відтворюють атмосферу колисанки. Та коли розповідь переключачється до іншої образної сфери («Чуєш? Ген від степів громовий іде спів, що від його трясуться палати»), музичний рух змінюється на бурхливий, схвильований, що в композитора було викликано необхідністю підкреслити інший емоційний стан – внутрішні переживання. Чи у романсі «Не может быть!» С. Рахманінова, де відчуття непоправної втрати виникає внаслідок поєднання різних настроїв: протесту, надії, безвихіддя, втілених з допомогою різних музичних засобів (використання прискорень, частих змін темпу, контрастної динаміки).

Таким чином показниками для визначення характеру емоційного стану стають темп, лад, різновид руху, динаміка, інтонування. І цю різноманітність емоційних станів важливо зрозуміти, відчути та втілити обома виконавцями. Саме на це вказує В. Медушевський, який наголошує: «Цілісна емоція синтезується з окремих семантичних значень» [13, с. 98]. Та окремі семантичні знаки залежно від характеру переживання знаходяться або в узгодженості (за умови однорідності емоційного стану), або ж – у їх протиставленні. Коли психологічна атмосфера твору є суперечливою, неоднозначною, вільна зміна одного з компонентів емоції може спотворити зміст цілого музичного вислову. Наприклад, якщо позбавити романс П. Чайковського «Снова как прежде один» внутрішньої напруги, то отримуємо не трагічну, сповнену безвихіддя сповідь, а сльозливу скаргу. Відповідно й у романсі С. Рахманінова «Проходит всё», в якому глибока філософська констатація швидкоплинності буття ніби стримує хвилю протесту, що проривається на мить у драматичній патетиці заключної фрази («Я не могу весёлых песен петь!»).

Але доповнюючи композиторський образ інформацією з власного досвіду та отриманих знань, виконавці (і співак, і концертмейстер) не повинні нехтувати композиторською інтерпретацією. Усвідомлюючи авторську емоційну інтонацію, вони не лише поглиблюють свої уявлення про зміст твору, а й отримують можливості поєднати свої зусилля. Безумовно, у вокальній музиці цьому сприяє слово, яке уточнює підтекст емоції, підключаючи роботу думки, інтелектуальне усвідомлення. «Логіка почуттів спрямовується не лише до інтуїтивного сприйняття, а й до розуму, посилюючись словом» [13, с. 98]. Приміром, романс С. Рахманінова «Крысолов», який доволі часто виконується як гумористично-витончена або ж поетично-мрійлива п'єса. Та поза увагою виконавців часом залишається іронія та блазенство, що і складають змістовний підтекст емоційного стану та є головними ознаками центрального персонажа. Це зрозуміло з вірша В. Брюсова, де залежно від змісту текст про награті на свирілі (дудочке – рос.) набуває різних відтінків – від грайливого та кепкуватого до свідомо зловіщого. Тому у суб'єктивних виконавських уявленнях за умови їх індивідуалізації в характеристиці Щуролова мають бути обов'язково підкреслені ці риси (закладені поетом і композитором), оскільки саме вони складають емоційний фон романсу. Таким чином, спільними зусиллями, виявляючи змістовний підтекст вкладеного у твір емоційного стану, словесно конкретизуючи його, виконавці зближують свої індивідуальні емоційні реакції.

Можливість свідомого виявлення обома музикантами змісту емоційного переживання, втіленого композитором, також йде від особливостей структури художніх емоцій, які є результатом узагальнення та концентрації ряду однотипних емоційних ситуацій, результатом набуття «... доволі тривалого життєвого досвіду» [13, с. 56]. Обмежуючи вияв випадкового, узагальнення дозволяють виявити характерні, найбільш типові та значущі риси, які сприяють певній об'єктивізації емоційного стану. Так, зокрема, інтонації стогону, зітхань пов'язані з втіленням у музиці страждань, болю; паузи, цезури, тональна нестійкість характеризують сумніви, непевність. Наприклад, у пісні «Жук» з вокального циклу «Детская» М. Мусоргського, де страх, оціпеніння дитини перед побаченим ним жуком втілюються з допомогою несподіваної зупинки музичного руху, появою численних пауз і цезур.

І співак, і концертмейстер відчувають вплив одного і того самого твору, де емоції певною мірою задалегідь запрограмовані композитором. Обидва виконавці прагнуть до усвідомлення цих емоцій, які здатні не лише викликати співпереживання у слухача, а й скеровувати його до роздумів і певних висновків. Емоційне налаштування під час виконання кожного вокального твору відпрацьовує й емоційне забарвлення звука, яке відповідає характеру виконуваного твору. Надто важливо враховувати, що емоційне налаштування має відбуватися у період співування твору, технічної та музичної роботи над ним (а це саме другий етап підготовки до концертного виступу), а не лише у момент виконання твору на концерті чи іспиті.

Емоційне переживання, пов'язане з художньою інтерпретацією твору, не має прямого впливу на естрадне хвилювання, але, формуючи психологічну установку на творчість, опосередковано позначається на особливостях сценічного стану. Тому великого значення набуває те, як високо виконавці оцінюють спільну інтерпретацію твору. Якщо вони переконані у тому, що їхня інтерпретація викличе зацікавленість у слухача, виконання відбувається з правильним емоційним підйомом. Саме тому у справжніх митців знаходження точок зіткнення у спільному емоційному переживанні набуває важливого змістовного значення.

Навчитися слухати не лише себе, а й концертмейстера, а також загальне звучання твору, знаходження точок зіткнення – все це вимагає від співака великої роботи над собою. Йому слід подолати психологічний настрій – «я – головний». Коли з'являється відчуття «ми», тоді відбувається справжнє природне виконання. В іншому випадку цей процес перетворюється лише на детальне поєднання двох партій. «Мистецтво ансамблю у своїй суті базується на рівноправності, свого роду «поліфонії» у вияві творчих намірів всіма артистами» [4, с. 67].

Успіх другого етапу роботи над твором можливий лише за умови, коли вдасться створити ансамбль однодумців, які спільно вирішують художнє завдання і точно втілюють (кожен з допомогою своїх засобів) авторський задум. Досягаючи єдиного емоційного та інтелектуального усвідомлення музики, відчуття її стильової своєрідності, спільної детальної розробки образу і через це – чіткого усвідомлення кожним з виконавців своїх конкретних завдань, вокаліст і концертмейстер створюють важливі передумови для професійного, артистичного виконання.

Емоційна взаємодія партнерів у вокально-фортепіанному дуеті є обов'язковою умовою створення спільної художньо-виконавської концепції, де узгоджуються наміри та дії, де відбувається двобічний вплив і пошуки шляхів емоційного контакту. Ці процеси неможливі без вияву творчої активності виконавців, що сприятиме формуванню індивідуальних музичних образів у кожного учасника ансамблю. Тому досягнення виконавського синтезу розглядається як усвідомлена емоційна взаємодія та інформаційний взаємообмін між виконавцями-партнерами, запозичення якісно інших, нових рис в індивідуальному трактуванні партнером, що допомагає зближенню їх між собою у спільній інтерпретації твору. Музикантська компетентність обох виконавців, побудована на взаєморозумінні та взаємозбагаченні одне одного, стає важливою умовою плідної співпраці.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аккомпанемент как профессия и искусство: тексты лекций [сост. Станислав Витальевич Савари]. – Вып.1. – Харьков : Харьковское обл. управление культуры, 1993. – 60 с.
2. Бандрівська О. Науково-методичні праці, статті, рецензії / О. Бандрівська ; [ред.кол. : С. Павлишин та ін. ; ред.-упор. Р. Мисько-Пасічник ; передм. Л. Кияновська ; вст. ст. М.Жишкович]. – Львів : «Апріорі», 2002. – 148 с.
3. Башкирова Т. Психологические предпосылки работы концертмейстера в вокальном классе / Т. Башкирова // Психолого-педагогические аспекты обучения студентов творческих вузов : межвузовский сб. науч. трудов ; [отв. ред. А. Л. Горский]. – М. : Гос. ин-т театр. иск-ва, 1984. – С. 124–139.
4. Благой Д. Современные тенденции в развитии советского камерно-инструментального исполнительства / Дмитрий Благой // Музыкальное

- исполнительство [сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева, В. А. Натансона]. – М. : Музыка, 1979. – Десятый сб. статей. – С. 57–76.
5. Бочкарёв Л. Л. Социально-перцептивные механизмы музыкального переживания / Леонид Львович Бочкарёв // Вопросы психологии. – 1986. – №3. – С. 150–157.
 6. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца / Константин Виноградов // Музыкальное исполнительство и современность: сб. статей [сост. М. Смирнов]. – М. : Музыка, 1988. – Вып. 1. – С. 156–179.
 7. Голубев П. В. Советы молодым педагогам-вокалистам / Павел Голубев. – М. : Госуд. муз. изд-во, 1956. – 104 с.
 8. Євтушенко Д. Роздуми про голос (Нотатки педагога-вокаліста) / Дометій Гур'євич Євтушенко. – К. : Музична Україна, 1979. – 91 с.
 9. Кочнев Ю. Объективное и субъективное в музыкальной интерпретации: автореф. дис. ... канд. иск. / Юрий Леонидович Кочнев. – Л., 1971. – 22 с.
 10. Крушельницька Соломія: Спогади. Матеріали. Листування: У двох част. [вст.стаття, упор. і прим. М. Головащенко]. – 1 ч. – К. : Музична Україна, 1978.– 398 с.; 2 ч. – К. : Музична Україна, 1979. – 447 с.
 11. Луканин В. Обучение и воспитание молодого певца / Василий Михайлович Луканин ; [сост. и ред. В. Нестеренко]. – Л. : Музыка, 1977. – 88 с.
 12. Малюков А. Н. Психология переживания и художественное развитие личности: научно-метод. пособие / Александр Николаевич Малюков. – Дубна : Изд.центр «Фенікс», 1999. – 256 с.
 13. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / Вячеслав Вячеславович Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 254 с.
 14. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва / Михайло Венедиктович Микиша ; [літер. виклад М.Головащенко]. – 2-ге вид. – К. : Музична Україна, 1985. – 80 с.
 15. Менцинський Модест: Спогади. Матеріали. Листування / М. Менцинський ; [авт.-упор. М. Головащенко]. – К. : «Рада», 1995. – 462 с., іл.
 16. Мишуга О. Спогади. Матеріали. Листи / О. Мишуга ; [упор. М. Головащенко]. – К. : Музична Україна, 1971. – 778 с.
 17. Мур Джеральд. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке / Джеральд Мур ; [пер. с англ., вст.статья В. Чачавы]. – М. : Радуга, 1987. – 432 с.
 18. Понтягин П. М. Некоторые вопросы формирования и воспитания певца-актера / П. Понтягин // Вопросы вокальной педагогики : сб.статей [сост. и общ. ред. В. Л. Чаплина]. – М. : Музыка, 1982. – Вып. IV. – С. 8–29.
 19. Empathy // Stanford Encyclopedia of Philosophy – Stanford University [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела: <http://www.plato.stanford.edu/contents.html>

УДК 78.452; 78.76

СУН ЯНЬІНЬ

СУЧАСНІ СПІВАКИ КИТАЮ У МІЖНАРОДНИХ КОНКУРСАХ ВОКАЛІСТІВ УКРАЇНИ

У статті досліджено питання участі молодих китайських співаків у міжнародних конкурсах вокалістів України останнього десятиліття у контексті освітніх програм Китаю. Розглянуто репертуар та охарактеризовано ступінь майстерності окремих конкурсантів.

Ключові слова: міжнародні конкурси вокалістів, журі, нагороди.