

дилетантів, які самі співали всього декілька років і навіть ніде не навчалися. Вони викладають переважно за принципом «співай як я», тобто «з показу» без пояснень будь-яких технічних тонкощів або з неправильними поясненнями, що ще гірше. Такі співаки самоучки не можуть допомогти початківцю у вирішенні вокальних проблем, оскільки якщо у такого «викладача» без вокальної освіти від природи є нормальний діапазон, він не знає як розширити його учням, тому що такі «спеціалісти» не знають методики і як його збільшити, коли в початківця співучими є всього 5–6 нот. Отже, однозначно викладач має бути обізнаним у технічних питаннях і підбір гарного майстра вплине на майбутній розвиток учня.

Вправи мають розроблятися під кожного співака окремо і репертуар слід обирати реальний для виконання і з корисними місцями для відпрацювання поставлених завдань, але без завищеної планки. Якщо говорити про напрацювання певних нових прийомів, то їх спочатку треба освоїти з допомогою вправ і лише потім переходити до виконання вивчених фрагментів у композиціях. Мелізматика, наприклад, виспівується також на окремих легких фразах, потім поступово ускладнюючись додатковими елементами. Також можна розробляти фрази для вправ на імпровізаційність одразу таким чином, щоб їх можна було потім застосовувати в певних композиціях після відпрацювання. Тобто, викладач, аналізуючи твір, що планує запропонувати учню в майбутньому, спочатку готує з ним окремі складні місця у вигляді вправ і потім, вже співані фрагменти чи прийоми швидше виходять при виконанні нових творів.

Таким чином, саме в цих умовах виконавець-початківець може продемонструвати доволі швидкі результати творчих успіхів, адже планомірна робота під керівництвом фахівця навіть в on-line умовах буде дійсно продуктивною.

*Се Пен*

## **ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКЕ МИСЛЕННЯ ЯК ОСНОВА ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СУЧАСНОГО СПІВАКА**

*Se Pen*

## **VOCAL AND PERFORMING THINKING AS A BASIS FOR PROFESSIONAL ACTIVITIES OF THE MODERN SINGER**

Множинність комунікативних форм і проявів художньої екзистенції академічного вокального мистецтва в контексті плюралістичної культури метамодерну на рівні наукової рефлексії актуалізують звернення до питань вокально-виконавського мислення, що є одним з найважливіших смислотворних чинників творчо-діяльнісного самоздійснення сучасного вокаліста та репрезентації вокальної образності в оперній та концертно-камерній жанрових сферах.

Проблема музичного мислення, складовою якого постає вокально-виконавське мислення, є однією з найгостріших та постійно актуальних у науці про музику. Розробка цієї проблеми з особливим статусом у музичній теорії та мистецькій практиці здійснюється в різних аспектах та дискурсах (феноменологічному, нейроестетичному, теоретико-аналітичному, музично-психологічному, вокально-педагогічному, вокально-виконавському тощо), демонструючи значний евристичний потенціал та відкритість новим теоріям та науковими концепціям.

Як віддзеркалення інтелектуально-художньої свідомості та образно-художнього типу мислення, зокрема мислення музикою, музично-інтонаційними образами, музично-виконавське мислення є втіленням комплексу детермінант (філософсько-світоглядних, психокреативних, культурних, стильових, музично-діяльнісних тощо), відбиттям когнітивного та практичного досвіду музиканта, специфіки його мислєдїяльностї, характеру мисленнєвої активностї і типу звуковідчуття.

Репрезентацією вокально-виконавського мислення є вокальнїсть — іманентно-стильова якїсть, що спирається на вокально-спївоче пїдгрунтя, тип вокальної звуковимови та комплексну звуко-рухому, спївацько-голосову музичну реалїзацію у синтезї художньо-виразових та вокально-технїчних складових.

Виразником вокально-стильової якостї виконавства, його генетичним джерелом та конститутивною основою є спївоча інтонація — звукосмислова субстанція, що виражає людську природу, має темброву офарбованїсть, постає носїєм психокреативних та духовних енергїй, емоційних станів, особливої експресїї та художньо-комунїкативних властивостей. Інтонаційно-мисленнєвий процес у вокально-виконавськїй сферї обумовлений специфікою спївацького голосу (його діапазоном, тембровими властивостями), вільним та скоординованим володїнням унїверсальними вокальними навичками, технікою вокального звукоутворення й вокального дихання, його м'язовою опорою, рїзними прийомами вокалїзацїї, передусїм пластичною кантїленного звуковедїння, вокально-артикуляцїйним комплексом та штриховою палїтрою. Суттєвий вплив на вокально-виконавськїй процес, детермїнований людським началом, має функцїї спївацького голосу, якї пов'язанї з психомоторними, психофїзіологїчними чинниками, фїзичним та емоцїйним станом виконавця-вокалїста.

Важливим аспектом вокально-виконавського мислення є синтез словесного та звукомузичного (інтонаційно-музичного) чинникїв, що розкриває складну кореляцію двох самостїйних та водночас взаємопов'язаних мов — вербальної та музичної, кожна з яких володїє власним виражально-смысловим і мовленнєвим потенцїалом. У зв'язку із цим, чинниками впливу на вокально-виконавськїй процес та характер вокально-виконавського мислення й мовлення є ознаки вербальної мови — фразування, фонетика, вербальна артикуляція тощо.

Як безпосереднє вїдбиття активностї творчої свїдомостї музичної дїяльностї спївака, вокально-виконавське мислення є особливим рїзновидом художньо-та музично-образного мислення, зокрема артистичного, пов'язане з духовним саморозкриттям музиканта-артиста та спрямоване на креацію вокальних образів, виражених в емоцїйно-художньому вокально-спївочому вїдтвореннї. Увиразненнєм процесу креацїї вокально-виконавськїй образностї та проявом психокреативного виконавського мислення музиканта-вокалїста слугують позамузичнї чинники (театралїзація, дансантнїсть тощо), якї набувають особливого значення у контекстї виконавськїй об'єктивациї новацїйних явищ сучасної вокальної музики.

Отже, вокально-виконавське мислення, як особливий тип продуктивного музичного-образного художнього мислення, має свою іманентну специфіку, зумовлену спївочою природою вокально-виконавського мистецтва, і є основоположним смислотворним механїзмом професїйної концертно-виконавськїй дїяльностї спївака на усїх її змістовно-смыслових рївнях та етапах. Маючи наскрїзний характер та комплексну репрезентацію (на вокально-виражальному,

вокально-образному та вокально-технічному рівнях) вокально-виконавське мислення є свідченням співочої та виконавсько-артистичної культури сучасного академічного співака.

*Дін Боюй*

## **СПЕЦИФІКА ТРАКТУВАННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У СУЧАСНИХ КИТАЙСЬКИХ ОПЕРАХ**

*Ding Boyu*

### **SPECIFICS OF TREATMENT OF FEMALE IMAGES IN CONTEMPORARY CHINESE OPERAS**

Протягом останнього століття музична культура Китаю збагатилася численними яскравими зразками опер, об'єднаних, за визначенням деяких дослідників, визначенням «проєвропейська опера», створеними китайськими митцями — здебільшого представниками національної композиторської школи. Однак, частіше в науковій літературі трапляється визначення «сучасна китайська опера» або «китайська опера західного зразка». У цих численних музично-сценічних творах яскраво й багатогранно презентовані різноманітні жіночі персонажі, і саме вони часто мають провідне значення в загальній драматургії того чи іншого твору, стаючи головними героїнями сюжету, до дій і почуттів яких сюжетно прив'язані інші дійові особи. Показовим є той факт, що найперша повномасштабна китайська «проєвропейська» опера (1945) має назву її головного жіночого персонажу «Сива дівчина».

Вся подальша еволюція сучасного китайського оперного мистецтва, що поєднувало національні і західні ознаки, пов'язана не лише з удосконаленням музичної мови, а й з дедалі все частішим зверненням до сюжетів, в яких або саме жінки ставали головними героїнями, або виступали разом із чоловіками як повноправні співучасниці сценічного дійства. Так, за твердженням низки дослідників, в еволюції нової китайської опери «періоду локального розвитку», що тривав протягом майже чотирьох десятиліть (1949–1976) — від утворення Китайської Народної Республіки і до завершення часів культурної революції, саме жінки, яким століттями за філософією конфуціанства відводилася другорядна, виключно підлегла чоловікові роль дружини і матері, стали уособлювати докорінні зміни нового часу: самостійність у прийнятті рішень, відданість високим революційним ідеалам і батьківщині, непримиренність до гнобителів-ворогів, войовничість, жертвоність заради світлого і справедливого майбутнього. Такими є жіночі персонажі як переважної більшості китайських новітніх опер цього періоду («Лю Хулань» (1954), «Дві червоноармійки» (1957), «Лю Саньцзе» (1961), «Сестра Цзян» (1964)), так і низки опер останніх десятиліть, зокрема таких, як «Донька партії» (1991), «Полум'я і весняний вітер занাপастять стародавнє місто» (2005), «Вісім дівчат на переправі» (2005).

Разом із такими персонажами з кінця 1970-х років на китайській оперній авансцені дедалі частіше почали з'являтися героїні, семантика образів яких значно розширилася. Поруч із традиційними для декількох попередніх десятиліть сюжетами часів визвольної війни і революційних подій китайські композитори і постановники опер все частіше стали звертатися до сюжетів з далекого героїчного