

УДК [378. 016 : 78. 01] : 378. 091. 212 (510)

**МУЗИЧНІ КОНСТАНТИ У ПРОЦЕСІ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ  
СТУДЕНТІВ МУЗИЧНИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ ІЗ КИТАЮ**

**С.М.Холодков**

***Анотація.** Стаття присвячена значенню музичних констант у розвитку художньо-образного мислення студентів музичних спеціальностей із Китаю, які здобувають освіту у вищих навчальних закладах України.*

***Ключові слова:** Музичні константи, художньо-образне мислення, студенти музичних спеціальностей із Китаю.*

***Аннотация.** Статья посвящена значению музыкальных констант в развитии художественно-образного мышления студентов музыкальных специальностей из Китая, которые получают образование в высших учебных заведениях Украины.*

***Ключевые слова:** Музыкальные константы, художественно-образное мышление, студенты музыкальных специальностей из Китая.*

***Summary:** The article is devoted importance music constants in development art-image of thinking student's of music specialties from Chinese, which be educated in the music university on University on Ukraine.*

***Key words:** A music constant, art-image of thinking, student's of music specialties from Chinese.*

**Постановка проблеми.** Оскільки основною тенденцією сучасних міжнародних демократичних відносин стає обмін культурними надбаннями кожної нації, то для багатьох народів відкривається можливість інтегруватися в єдиний культурно-освітній простір, обмінюватися накопиченими знаннями

в різних галузях науки, техніки, освіти й мистецтва, що стає суттєвим фактором нарощування духовного потенціалу сучасного суспільства. Суспільно-історичний розвиток будь-якої нації відбувається завдяки відродженню та оновленню її культурно-освітнього потенціалу шляхом інтенсивного розширення освітньо-інформаційного кола у нових історичних умовах, саме тому державна освітня програма КНР, враховуючи нагальну потребу у висококваліфікованих фахівцях, надає значній частині китайської молоді можливість здобувати професійну освіту у багатьох країнах Європи, у тому числі й в Україні, з метою подальшого інтегрування набутих знань, умінь та навичок у систему музично-педагогічної освіти Китаю, – зазначає Цзін Нань [1, с. 1]. Тож проблема реалізації інтелектуального потенціалу нації набуває гострої актуальності, оскільки на сьогоднішній день у ВНЗ України здобуває освіту значна кількість китайських студентів, що постійно зростає з кожним роком.

Із появою китайської молоді у вітчизняному освітньому просторі у системі вищої освіти склалася певна ситуація. Її специфіка зумовлена тим, що з одного боку – ми маємо новий контингент іноземних студентів із східним (азійським) типом мислення, з іншого – весь потужний арсенал вітчизняного педагогічного досвіду та методологічних напрацювань розрахований на студентів із західним (європейським) типом.

Відомо, що сутність будь-якого виду мистецтва полягає у відображенні об'єктивної реальності через художні образи, що мають емоційну забарвленість та передаються засобами того чи іншого виду мистецтва. Оскільки кожний вид мистецтва має свої специфічні виражальні засоби, то художній зміст, наприклад, музичного твору втілюється через засоби музичної виразності, а у хореографічному мистецтві вираження художнього змісту відбувається через рух (пластику). Але і музичне мислення, і пластичне є аспектами загального художньо-образного мислення, у площині якого знаходиться осягнення художнього змісту та розкриття художньої задумки твору. Тож розвиток часткових аспектів впливає на загальний розвиток будь-якого виду мислення. Таким чином, у процесі розвитку художньо-образного мислення студентів музичних спеціальностей значущим буде розвиток саме музичного мислення як аспекта художньо-образного мислення, що оперує категоріями музичного мистецтва.

У процесі фахової підготовки студентів музичних спеціальностей із Китаю викладачі ВНЗ України часто стикаються з недостатньо повним розумінням ними художньо-образного змісту музичного твору європейської традиції (що часто зумовлене саме певними розбіжностями між європейським та азійським типами музичного мислення), що призводить до неповного (поверхового) розуміння авторської задумки, внаслідок чого спричиняє хибну, непереконливу інтерпретацію, часто із значною кількістю технічних вад. Таким чином, розвиток музичного мислення, його, так би мовити, європеїзація стає нагальною потребою у підвищенні якості професійної підготовки студентів музичних спеціальностей із Китаю. Саме цей аспект і визначає актуальність даної статті.

**Аналіз наукових досліджень з даного питання.** У сфері мистецької освіти та методики навчання в Україні існує досить широка наукова база, яку складають дослідження О.Бурської, В.Медушевського, Н.Мозгальнової, О.Піхтар, О.Плотницької, О.Плохотнюка, О.Ростовського, О.Щолокової та ін. Оскільки проблема навчання китайських студентів у вітчизняних ВНЗ є досить новою, то на сьогоднішній день відбувається інтенсивне формування наукової бази саме з цього питання.

Слід зазначити, що активну участь у цьому процесі беруть не тільки українські науковці, але й китайські, що досліджують різноманітні аспекти цієї проблеми. Так, наприклад, проблемам ритмології у вокальному мистецтві присвячені роботи таких науковців, як: Лю Сі Мей, Ма Вей, Чен Жень У, Ши Хун Чан [2 –5]; методичним засадам вокального навчання студентів з КНР у системі музично-педагогічної освіти України присвячена дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук Цзін Наня [1].

Однак у проблемі розвитку художньо-образного мислення студентів із Китаю розв'язанні ще не всі аспекти. Так, наприклад, на сьогоднішній день ще не зіставлені й чітко не окреслені основні розбіжності між європейським та азійським типами музичного мислення, не розглянуте питання розвитку музичного мислення через основні музичні константи студентів музичних спеціальностей із Китаю, тож спробуємо у рамках нашої статті окреслити саме ці аспекти у процесі розвитку музичного мислення китайських студентів.

Оскільки будь-яка музична система є продуктом людського мислення, то в ній віддзеркалюються найхарактерніші риси певного типу мислення, що утворює визначену систему. Тож через специфіку визначеної музичної системи ми можемо встановити специфічні риси певного типу музичного мислення. Таким чином, зіставляючи специфічні риси між музикою європейської та китайської традицій, що зазначені Р.Грубером [6, с. 67 – 68], ми одночасно маємо змогу визначити та порівняти специфічні риси китайського та європейського типів музичного мислення, окресливши їх основні розбіжності (див. табл. 1).

Таблиця основних розбіжностей у типових рисах між традиційним китайським та європейським музичним мисленням

№	Типові риси музичного мислення	Китайське традиційне музичне мислення	Європейське музичне мислення
1	Значення музики	Синкретично – прикладне	Автономне
2	Особливості метро-ритміки	Нерегулярна, не квадратна будова музичного періоду, відірваність ритмічного начала від мелодичного та його довільне варіювання	Регулярна, квадратна будова музичного періоду, ритм – організуючий елемент музики, що разом з іншими виразовими засобами бере активну участь у створенні певного художнього образу і не відділений від звуковисотності та темпу
3	Значення інтонації	Підсилювач семантики слова	Самостійний носій музичного смислу
4	Фактурне мислення	Переважно горизонтальне, панування одноголосної мелодики, інколи використовується багатоголосся.	Комплексне, горизонтально-вертикальне панування багатоголосся, наявність поліфонії, розвинена, диференційована фактура, що часто поліфонізується.
5	Ладове мислення	Пентатонічність, що не визначає характеру та настрою музичного твору, відсутність понять мажору і мінору	Мажоро-мінорне мислення, що визначає характер та настрої музичного твору

Варто зазначити, що починаючи з ХХ ст. і по сьогоднішній день китайське музичне мислення зазнає інтенсивного впливу європейського типу музичного мислення, що проявляється у зверненні китайських композиторів (у своїй творчості) до європейської музичної системи, до запису нот (європеїзації зазнала навіть й традиційна китайська нотація) тощо. Відомо, що переважаюча більшість професорсько-викладацького складу консерваторії у Шанхаї здобула музичну освіту у Московській консерваторії, що, можливо, й зумовило вплив європейського музичного мислення на китайське.

Розвиток музичного аспекта художньо-образного мислення студентів музичних спеціальностей із Китаю, на наш погляд, є неможливим без усвідомлення ними основних музичних констант (постійних об'єктивних характеристик музичного мистецтва), які О.Єременко визначає як комплекс постійних якостей засобів музичної виразності з певним підпорядкуванням елементів та їх взаємодоповненістю [7, с. 52]. У своєму дослідженні О.Єременко приділяє щільну увагу розгляду таких музичних констант, як ритм, лад та тембр, без яких музика не може існувати.

Визначаючи роль ритму як основного носія смислу музики, О.Єременко зазначає, що його розвиток зумовлений здатністю емоційного переживання ритмічної пульсації [7, с. 53]. Б.Асаф'єв, підкреслюючи важливість чуття ритму, визначав його як «утворювач форми у часі» [8, с. 276]. У сучасній теорії ритм розглядається у широкому значенні, як часовий та акцентний бік мелодії, гармонії, фактури, тематизму та інших елементів музичної мови та у вузькому – як «закономірний розподіл у часі ритмічних одиниць (ритмічний малюнок), який підлягає регулярному чергуванню опорних і перехідних долей часу (метр), що здійснюється з певною швидкістю (темп) [9, с. 45].

Лад – друга основна музична константа. Оскільки лад – система висотних зв'язків музичних звуків, що визначається їх відношенням до головного опорного звуку – тоніки. Ладове чуття О.Єременко визначає як «чуття взаємотяжіння між звуками з метою глибокого переживання настрою, образу». Особистісне ладове чуття розвивається шляхом засвоєння інтонаційного місця кожного звуку ладу, що зумовлює відчуття усталеного чи неусталеного характеру звуків ладу, тяжіння неусталених до усталених та до тоніки як самого стійкого звуку ладу. Засобом розвитку ладового чуття є виділення характерних елементів ладу з музичного контексту, їх відтворення, теоретичне осмислення, встановлення інтонаційних зв'язків між ними і свідоме засвоєння кожного елемента окремо, оскільки саме усвідомлення міжзвукових зв'язків зумовлює високу ступінь точності та стабільності ладового відчуття, – слушно зауважує О.Єременко [7, с. 54].

Ще одна значуща музична константа – тембр. Ця константа відіграє важливу роль у створенні певного колориту й емоційно-психологічної характеристики музичного художнього образу. Через тембр виявляється й «національність» музичного твору, оскільки кожний народ використовує у музикуванні свої національні інструменти, що мають індивідуальні темброві характеристики.

У створенні музичної реальності константи діють у нерозривній єдності. Завдяки їх змістовним

характеристикам, що зумовлюються «національністю» музики, ми маємо змогу відрізнити музику європейську від американської, українську від татарської, китайську від африканської тощо.

Звертаючись до поданої вище таблиці основних розбіжностей у типових рисах між традиційним китайським та європейським музичним мисленням, ми спостерігаємо суттєві розбіжності між константами ритм та лад. Звісно, що константа тембр, чи інші – інтонація, гармонія – також будуть розрізнятися, оскільки кожний народ має свої національні інструменти з характерними тембровими характеристиками, своє розуміння гармонії, інтонації тощо. Тож вважаємо, що у процесі розвитку художньо-образного мислення китайських студентів значущим кроком буде всебічне усвідомлення ними характерних для європейської музики констант, що утворюють художньо – образну сферу музичного твору та механізмів їх творчого використання на практиці, оскільки в діяльності музиканта просто знати – замало, треба ще вміти виконати (знаєш якщо вмієш).

Г.Нейгауз зазначав, що художній образ музичного твору є не що інше, як сама музика: «жива звукова матерія, музична мова з її закономірностями та її складниками, що мають назву мелодія, гармонія, поліфонія тощо, з визначеною формальною будовою, емоційним та поетичним змістом» [10, с. 16]. Вважаємо, що усвідомлення китайськими студентами внутрішніх закономірностей європейської музики через константи забезпечить єдність переживання та пізнання основних властивостей музичного образу, закономірностей його будови та логіки розвитку, адекватність сприймання та відтворення художньо-образної сфери музичного твору, що буде спонукати подальший розвиток їх художньо-образного мислення, на підґрунті якого відбувається сприймання, осягнення та відтворення художньо-образного змісту музичного твору.

### Література

1. Цзінь Нань. Методичні засади вокального навчання студентів з КНР у системі музично-педагогічної освіти України : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.02 „Теорія та методика музичного навчання” / Цзінь Нань. – К., 2009. – 21 с.
2. Лю Сі Мей. Ритмічні аспекти виконання партії Іоланти в одноіменній опері П. Чайковського / Метроритм – 1. Колективна монографія. Під ред. І.М. Юдкіна. – К., 2002. – С. 60 – 61.
3. Ма Вей. Ритм форми в традиції Китаю і в європейській музиці / Метроритм – 1. Колективна монографія. Під ред. І.М. Юдкіна. – К., 2002. – С. 93 – 96.
4. Чень Жень У. «Ритм вздоха» в вираженні ліричної експресії опери «Травиата» Дж. Верді / Метроритм – 1. Колективна монографія. Під ред. І.М. Юдкіна. – К., 2002. – С. 61 – 64.
5. Ши Хун Чан. Ритмізація в драматургії партії Скарпья в «Тоска» Дж. Пуччини / Метроритм – 1. Колективна монографія. Під ред. І.М. Юдкіна. – К., 2002. – С. 64 – 66.
6. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки / Грубер Р. И. – М. : Гос. муз. издат., 1960. – 488 с.
7. Єременко О. В. Розвиток музичного сприймання підлітків засобами використання музичних констант: дис... канд. пед. наук : 13.00.04. / Єременко Ольга Володимирівна. – Суми, 1998. – 148 с.
8. Асаф'єв Б. В. Музыкальная форма как процесс / Асаф'єв Б. В. – Кн. 1. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
9. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия / Назайкинский Е. В. – М. : Музыка, 1972. – 367 с.
10. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры / Нейгауз Г. Г. Записки педагога. 5-е изд. М. : Музыка, 1987. – 240 с.