Воронина Н. П.

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ - БЕСКОНЕЧНЫЙ ПРОЦЕСС В СОВЕРШЕНСТВОВАНИИ ВОКАЛЬНОГО МАСТЕРСТВА

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2008/6-1/16.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2008. № 6 (13): в 2-х ч. Ч. I. С. 46-50. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2008/6-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

нозначное воплощение. Противоречия возникали как в результате отсутствия общей для различных видов искусств эстетической базы, так и в результате самой по себе динамичной установки пролетарского искусства на *поиск средств выражения*, которые могли бы адекватно отразить идеологические каноны. Здесь, в отличие от многих образцов сталинского искусства, канону содержания не всегда соответствовал канон выражения. Точнее, способ выражения идеологического канона был в творческом отношении исключительно индивидуальным, самостоятельным, поскольку содержал в себе энергию творческой свободы. Примерами тому являются не только авангардные направления, прикрывавшиеся пролетарскими лозунгами (например, супрематисты и конструктивисты, заложившие фундамент советского промышленного дизайна, рекламы, агитационного искусства и т.д.). Наряду с компромиссами в отношении ряда авангардных группировок, пролетарское движение в искусстве выдвинуло ряд выдающихся фигур далеких от авангарда, чье творчество, тем не менее, в плане использования новых выразительных средств было чуждо начетничеству и догматизму. Исповедуя взгляды, ограниченные идеологическим схематизмом, в собственном творчестве они размыкали любые схемы и каноны. В определенном смысле, индивидуальный стиль вступал в противоречие с требованием единого стиля. Таковы эстетические результаты творчества великих писателей Горького и Шолохова, или творческие поиски художников более скромного масштаба, например, поэтов Казина и Гастева, композиторов Давиденко и Шехтера.

Впрочем, наряду с крупными достижениями пролетарского искусства, существовала и оборотная сторона революционного догматизма. Так, значительная масса художественной продукции пролетарских объединений была отмечена печатью *антипрофессионализма.* Лозунг идеологической борьбы проводил водораздел между искусством пролетарским, в действительности самодеятельным, и академическим, профессиональным, между искусством рабочих кварталов и художественных вузов. «Пролетарское» понималось в этом контексте как массовое. Борьба с профессиональной традицией, превратившись в знаковую линию деятельности пролетарских группировок, создала прецедент формирования художественных объединений, основанных на дилетантском отношении к искусству. Требования пролетарской эстетики, прежде всего, фокусировались в области идейного содержания, где именно содержание определяло форму.

Большой стиль также опирался на доминирующее значение содержания, однако теоретики соцреалистического искусства, в отличие от пролетарских идеологов, учитывали сложность обратной связи содержания и формы. Поэтому эстетические требования «большого стиля» не могли не быть связанными с категориями «сделанности» и мастерства, вне которых никакое официальное искусство было бы не в состоянии создать прочный фундамент для своего развития.

В результате, пролетарское искусство как направление быстро изживало себя, утрачивая политическую и эстетическую актуальность. К началу 1930-х многоукладность экономики и культуры была преодолена, одновременно окончена внутрипартийная борьба, что создавало все условия для стремительного создания официальной эстетики тоталитаризма. «Чистка рядов», в том числе, и в пролетарских объединениях становилась неизбежной. Эту неизбежность, собственно, и продемонстрировал 1932 год, когда наиболее крупные представители пролетарской культуры перешли в лагерь социалистического реализма, став его основоположниками (Горький, Шолохов, Хачатурян, Кабалевский, Коваль, Шехтер, Келдыш, Лебединский и др.).

Список литературы

1. **Власов В. Г.** Стили искусства. - СПб., 1995. - Т. 1.
2. **Ленин В. И.** О пролетарской культуре. - М., 1983.

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ – БЕСКОНЕЧНЫЙ ПРОЦЕСС В СОВЕРШЕНСТВОВАНИИ ВОКАЛЬНОГО МАСТЕРСТВА

Воронина Н. П.
Белорусский государственный университет культуры и искусства, г. Минск

Введение

Вокальное искусство является определенной частью сложного комплекса современной музыкальной культуры, компонентом духовного развития, и подчиняется не только специфическим, но и общим законам преемственности.

В данной статье категория преемственности в вокальном искусстве выдвигается на первый план, так как в научной литературе, и конкретно в белорусском музыкознании она ранее не рассматривалась, и в настоящее время нуждается не только в осмыслении, но и в практическом ее применении. В ней мы стремились кратко сформулировать ответы на такие актуальные вопросы, как: 1. В чем значимость вокальной преемственности? Что в процессе исторической эволюции в развитии вокального искусства не сохраняется, а что, наоборот, совершенствуется? 2. Что прогрессирует и обогащает творческий процесс воспитания певца и почему? 3. Насколько существенна объективная предопределенность процессов наследования традиций в вокальных школах Беларуси?

Ответы на эти актуальные вопросы необходимо находить, так как они требуют безотлагательного теоретического обоснования в интересах перспективного развития вокальной педагогики и исполнительского мастерства в Беларуси.

Выявление значимости преемственности в развитии вокальных культур (включая исполнительство и педагогику) западноевропейской и русской, русской и белорусской, следует рассматривать как положительно-результативное заимствование наследия, (переходящего от поколения к поколению) с его методологическими и творческими традициями, вобравшими в себя все лучшее, что было создано мировой вокальной практикой, и в соответствии с задачами современности, особенно для совершенствования конечного результата в образовательном процессе с начинающими певцами.

Выявление традиций, на которых выросли современные вокальные школы в Беларуси, позволяет проследить эволюцию закономерных тенденций в вокальном, искусстве прошлого и настоящего; делает возможным изучение в нем важнейших принципов технического и художественного развития.

В современном российском музыковедении вопросы, касающиеся «учителей сцены» и «оперных артистов», вокальная школа которых стала фундаментом сценической деятельности, рассматриваются исследователями Н. Селивестровой [Селивестрова 2007], Г. Машевским [Машевский 1976], Л. Вайнштейном [Вайнштейн 1924] и др. В XX веке исторические обзоры литературы о певческом искусстве и технике пения оперных певцов, раскрывающие проблемы вокального исполнительства и вокальной педагогики, достаточно основательно также сделаны В. Багадуровым [Багадуров 1956], М. Львовым [Львов 1964], Ю. Барсовым [Барсов 1968]. В Беларуси подобных трудов, и особенно касающихся воспитания певца на раннем этапе его обучения пока что нет.

Основная часть

Тщательное изучение преемственности в вокальном искусстве позволяет выявить некоторые ее характерные особенности, обусловленные конкретно-историческими процессами того или иного периода. В малочисленной литературе о вокальном искусстве 60 - 90-х годов XX века закономерности развития вокального искусства в Беларуси определялись довольно односторонне. Своеобразие определенных образовательных процессов (через посредство которых только и возможна реализация вокально-исполнительского мастерства), всерьез не принималось во внимание. Однако, проблема преемственности в настоящее время все более настойчиво обретает острую профессиональную необходимость в связи с возрастающей потребностью повышения культурного и эстетического уровня исполнительства, а также ростом научных знаний преподавателей и обучающихся пению.

Наследование совокупности положительных сторон вокально-исполнительского и педагогического мастерства лучших традиций в организации процесса воспитания певца, усвоение определенных профессионально- специфических принципов и составляют понятие -- творческий метод. Именно он сокрыт в выявлении преемственности, которая особенно необходима для овладения сложной системой профессионального вокального обучения.

Главным в этом методе является умение находить и отбирать добротный природный голосовой материал, предвидеть будущее профессиональное предназначение певца, его индивидуальную значимость. Естественно возникает вопрос: «Какое же главное кредо должно быть у педагога? Ответ – «не навреди!» Вот здесь и следует вспомнить замечательный «концентрический метод» М. Глинки – метод «от простого к сложному», метод помогающий настраивать «инструмент, коим является голосовой аппарат. Такая преемственность весьма «целебна» и необходима для сохранности природного певческого дара человека на долгие годы

Подобно существующей преемственности в музыкальном искусстве (сменяющих друг друга эпох), в методах и способах его выражения, логике и стилистических направлениях в нем, в вокальном исполнительском искусстве она особенно важна и, в первую очередь, в педагогических методах и дидактических приемах в воспитании певцов на базе различных школ.

Педагог пения в настоящее время для усовершенствования процесса обучения и перенимая богатые традиции прошлого, должен одновременно следовать и по пути освоения современных экспериментов в достижении технического и художественного единства в воплощении музыкальных образов. С первых лет обучения нужно развивать у певца образное мышление, умение целенаправленно находить и подчеркивать музыкально-выразительные средства в интерпретации вокальных сочинений. Об этом в свое время говорили своим ученикам А. Гурилев, А. Варламов, М. Глинка, А. Даргомыжский.

В истории белорусского вокального искусства обнаруживаются некоторые западноевропейские, русские и белорусские взаимосвязи в педагогической и исполнительской деятельности. Эта выявленная нами преемственность, идет от М. Глинки, А. Варламова, К. Эверарди, У. Мазетти, С. Габеля, М. Славиной, С. Акимовой, М. Владимировой, П. Андреева, К. Станиславского, через белорусских исполнителей и педагогов -- П. Тихонова, А. Боначича, К. Дроздовой, М. Людвиг, Т. Нижниковой, А. Арсбели-Каринского, С. Осколкова, Л. Ивашкова, А. Генералова, Л. Галушкиной и других, которые в определенной мере повлияли на методы воспитания начинающих певцов.

Развитие принципа органичности вокально-технического и театрально художественного уровней должно происходить именно в первоначальном периоде раскрытия у начинающего певца его индивидуальности и особой природы его голоса. Здесь необходим тесный контакт педагогов по вокалу и актерскому мастерству, являющийся важнейшим условием в процессе обучения будущего специалиста-профессионала.

«Совершенно очевидно, что школа Эверарди заключалась не только в блестящей постановке голоса, но и в осмысленности вокального исполнения, актерском вживании в образ». Данную органичность подтверждает многолетняя практика ведения класса вокала в Киевском музыкальном училище, где он преподавал постановку голоса начинающим певцам и особенно при этом уделял внимание работе над общим музыкально-художественным развитием ученика [Селивестрова 2007: 11-12].

Поэтому замечательная во всех отношениях школа Эверарди и его заветы, пришедшие к нам в Беларусь через его учеников и наследованные нами от К. Дроздовой, а также ее предшественников - педагогов Габеля, Славиной, Акимовой, требуют серьезного осмысления, что особенно касается обучения начинающих певцов. На основе воспоминаний Л. Вайнштейна, мы можем сделать вывод, что, по мнению Эверарди, начальный этап в обучении пению, должен заключаться не только в правильной постановке голоса, но и во всестороннем контроле педагога за осознанным освоением учащимся вокальной техники в совокупности с глубоким актерским вживанием в образ. Нужно, отмечал Эверарди, следить особо «за ясной дикцией и точным артикуляционным произношением согласных и гласных (чем, кстати, на раннем этапе обучения молодой и неопытный певец еще не располагает)» [Вайнштейн 1924: 11].

Эверарди, приобретая в России (в Петербурге) педагогический опыт в поздний период своей деятельности, смог несколько отойти от своей «чисто итальянской» методики пения, и внести в педагогику традиции, свойственные русской вокальной школе.

Ему, являющемуся учеником М. Гарсия (итальянский маэстро, автор ряда вокально-методических работ) - «удалось синтезировать лучшие черты французской и итальянской вокальных школ, итальянское бельканто с драматической природой русского вокального искусства» [Селивестрова 2007: 7-12]. А его другой ученик – С. Габель в свою очередь «методически систематизировал педагогический опыт Эверарди» в одиннадцатитомнике под названием «Репертуар певиц и певцов», и в сборнике «Собрание арий, каватин и романсов из лучших классических и современных произведений с указанием характера исполнения, фразировки, оттенков и ударений». Эти труды могут и в настоящее время служить отличным подспорьем для методики преподавания и быть применимы в начальном процессе обучения пению, «так как содержат сведения о композиторах, исполнительскую характеристику и интонации к каждому произведению» [Селивестрова 2007: 12-13].

Из класса Габеля в дальнейшем потянулась вереница преемственности через его ученицу Славину к Акимовой и далее, – к Дроздовой – доценту Белорусской государственной консерватории (ныне Белорусской государственной академии музыки), которая оказала значительное влияние на развитие белорусского вокального искусства последних десятилетий XX века. Из ее класса вышли певцы, обученные методами русско-итальянской школы, но со значительными особенностями «белорускости». Все это воплощалось не только в техническом совершенстве, в передаче глубочайших, искренних, человеческих переживаний (являя при том исключительную индивидуальность природных данных певческого голоса), но и в вокальных интонациях, связанных с национальной словесной речью.

До нашего времени с прошлых лет дошла, к сожалению, и отрицательная преемственность для современного вокального искусства, не способствующая его прогрессу, и даже тормозящая его. Эти «проявления» в отношении к вокальной педагогике были, например, у А. Рубинштейна, который в свое время внес изменения в программу сольного пения, благодаря чему двухгодичное обучение студентов в оперном классе Петербургской консерватории проходило вне влияния и без участия профессоров специального класса пения. Он также «решительно возражал против того, что на консерваторских экзаменах оперные арии исполняются исключительно на языке оригинала» и даже не преминул покритиковать главу вокального отделения К. Эверарди: «он видел в методике маэстро апологета итальянской школы - «пение ради пения» [Селивестрова 2007: 10-11].

Подобные факты, к сожалению, находят место и в сегодняшнем профессиональном обучении певцов в средних специальных учебных заведениях Беларуси, где занятия по сценическому мастерству, вокальному ансамблю проводятся вне влияния преподавателей класса сольного пения, что, как нам кажется, является недопустимым на начальном этапе формирования профессиональных навыков вокалистов.

О проявлении негативной преемственности, выражающейся в наследовании традиций и методов, не способствующих профессиональному развитию и прогрессу в деле воспитания начинающих певцов, следует сегодня говорить серьезно и выявлять ошибки и недостатки в музыкальной педагогике в целом, и в методах развития голоса певца, в частности. Больше всего изъянов обнаруживается в недостаточном внимании педагогов к индивидуальным особенностям голоса, его классификации, к психофизиологической активности учащегося и его специфическим - творческим природным способностям.

В педагогическом процессе, как показывают наблюдения, обнаруживается и «спешка» во временных рамках обучения, что проявляется в усложнении репертуара для начинающих певцов с их неподготовленным голосовым аппаратом. Педагог зачастую не владеет знаниями достижений науки в таких областях, как анатомия и физиология, фониатрия и фонопедия, фонетическая особенность белорусского языка, пластика вокала (касающаяся развития органичного мышления певца).

Все это крайне необходимо знать самому педагогу и прививать с первых занятий ученику, – будущему специалисту весьма сложной профессии.

Определяя преемственность, проверенную только положительным результатом, мы на собственном опыте пришли к выводу, что в Республике Беларусь возникает потребность в более глубоком исследовании тра-

диций вокального искусства прошлого, что будет способствовать обогащению современного (непрерывного и поступательного) творческого процесса знаний преподавателей в средних специальных учебных заведениях. Безусловно, это поможет сделать определенную систематизацию всех периодов развития голоса певца, исключающую деформацию его природных голосовых данных, а также будет способствовать совершенствованию творческого музыкально-художественного мышления.

Следует помнить, что линии преемственности традиций – положительной и отрицательной – являются важнейшим фактором в прогрессе или регрессе в воспитании певца и подготовке к его дальнейшей весьма сложной и многогранной деятельности.

Только анализ и синтез прошлого и настоящего, положительного опыта вокального искусства, способны открыть нам один из правильных путей в обучении белорусского певца, особенно на раннем этапе его вхождения в профессиональное вокальное исполнительство.

В Беларуси в настоящее время пока что не сформировалась своя национальная вокальная школа, подобная итальянской, немецкой, французской или русской. Однако, основываясь на положительной преемственности достижений мировых вокальных школ и используя свой опыт, она может заявить о себе, как о самостоятельной национальной школе пения. Но при этом нужны общие усилия опытных педагогов пения и выдающихся мастеров исполнителей вокального искусства. Уже многое делается в этой области. Например, программы по специальности «Пение» для учебных заведений Беларуси основаны на лучших методических принципах обучения прошлого и современности, на наследовании вокальных приемов и творческих навыков, выработанных многими поколениями исполнителей и педагогов пения, что является положительным результатом исторического развития преемственности не только в западноевропейских и русских школах, но и вокальных школах Беларуси. Переходя и совершенствуясь из года в год от учителя к ученику, понятие «школа вокального исполнительства» должно непременно включать в себя преемственную передачу тайн профессионального мастерства – фундаментальных знаний в овладении всей технологией преподавания вокала.

Заключение

Значение каждой теории определяется ее жизнестойкостью и плодотворной силой. В данном смысле школа М. Глинки выявляет перспективность и необходимый потенциал для развития голоса, а его методические взгляды определили путь становления вокальной науки о воспитании и обучении певца.

Известно, что в разные исторические периоды на основе различных профессиональных школ теоретиками и практиками вокального искусства ставились на первый план проблемы, решение которых было обязательным условием того времени: XVII столетие – это вопросы зарождающегося становления стиля в опере; XVIII век – соотношение поэзии и музыки; XIX столетие – установление новых национальных оперных традиций. Последняя треть XX века связана с увеличением интереса к проблемам сценической интерпретации оперы, теории оперного спектакля, музыкальной режиссуры.

Следуя традиции многовековой эволюции теории и практики музыкального образования, мы рассматриваем вокальное искусство не отдельно, а в органическом единстве с другими научными дисциплинами, в основе знаний которых находится общая культура вокалиста. Главная роль в ее развитии принадлежит усвоению преемственности, как выражению внутренних законов в ней, что необходимо долго и упорно осваивать уже с начального периода обучения.

Потому важным фактором является использование незаслуженно забытых и многочисленных педагогических и исполнительских опытов великих мастеров пения. Непреложное условие, касающееся современных воспитателей молодого поколения певцов - владение ими знаниями не только вокального исполнительского искусства и музыкальной педагогики, но и в других сферах наук (особенно в психологии и психофизиологии), созданных нашими предшественниками и современниками, где также заложен фундамент преемственности.

В Беларуси назрела необходимость создания методического объединения (центра) педагогов-методистов и певцов-исполнителей, которые могут поделиться своим практическим опытом и повлиять не только на улучшение вокального образования, но, возможно, и на становление собственной вокальной школы, с одной стороны связанной с лучшими мировыми традициями преемственности, а с другой с имеющимися своими специфическими национальными «наработками» в области вокальной педагогики, оперного и концертно-камерного вокального исполнительства.

Список литературы

Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной педагогики / Под ред. К. Соловьевой. - М.: Госмуз. изд., 1956. - 268 с.

Барсов Ю. А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки / Под ред. Л. В. Соллертинской. - Л.: Музыка, 1968. – 65 с.

Вайнштейн Л. И. Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство. Воспоминания ученика. - Киев, 1924. – 47 с.

Варламов А. Е. Полная школа пения / Редакция и комментарии проф. В. А. Багадурова. - М.: Музгиз, 1953. - 107 с.

Ивашков Л. П. История вокального исполнительства Беларуси (от истоков до 1932 г.): Уч. пособие / Под ред. Н. И. Копысавой. – Мн.: БГАМ, 1995. - Ч. 1. – 96 с.

Ивашков Л. П. История вокального исполнительства Беларуси 1932-1941 / Под ред. Н. И. Копысовой. – Мн.: БГАМ, 2003. – Ч. 2. – 138 с.

Львов М. Л. Из истории вокального искусства / Под ред. З. Марковой. - М.: Музыка, 1964. - 228 с.

Машевский Г. Вокально–исполнительские педагогические принципы А. С. Даргомыжского / Под ред. В. В. Рубцовой. - Л.: «Музыка», 1976. – 63 с.
Селивестрова Н. Б. Учителя оперной сцены // Музыковедение / Под. ред. Н. М. Гиляровой. – М.: «Научтехлитиздат», 2007. – № 2. – С. 7-13.

СТАНОВЛЕНИЕ МЕЖДУНАРОДНОГО ПУБЛИЧНОГО ПРАВА КАК НАУКИ

Воскресенская Е. В.
Санкт-Петербургский государственный университет экономики и финансов

Международное право стало складываться и развиваться вместе с возникновением государств и зарождением системы отношений между ними. О систематических международных отношениях рабовладельческих государств можно говорить применительно к концу III - началу II тысячелетия до нашей эры. Особенностью этих отношений был их очаговый характер, т.е. первоначально международные отношения и регулирующие их нормы развивались в тех районах земного шара, где зарождалась цивилизация и возникали центры международной жизни государств. Это, в первую очередь, долины Тигра и Евфрата, Нила, районы Китая и Индии, Эгейского и Средиземного морей.

Международные нормы, применявшиеся между государствами в этих районах, первоначально имели религиозный и обычноправовой характер. Эти особенности нашли отражение в зарождавшихся институтах международного права, касавшихся законов и обычаев войны; заключения, действия, обеспечения и прекращения международных договоров; обмена послами; установления правового режима иностранцев; образования межгосударственных союзов. Практика выработала определенные типы договоров о мире, союзные, о взаимной помощи; границах, арбитраже; торговле, нейтралитете и др. Немалое влияние на содержание международно-правовых норм древнего мира оказала система регулирования международных отношений Римской империи с иностранными государствами, а также с подвластными ей провинциями.

Исторический период Средних веков связан с развитием международных отношений феодальных государств в процессе их образования, преодоления раздробленности, возникновения крупных феодальных сословных монархий, а также с началом формирования абсолютистских государств. Особенностью регулирования международных отношений феодальных государств явилась преемственность ими многих международно-правовых правил рабовладельческого периода. Вместе с тем эти нормы обогащались и получали дальнейшее развитие.

Одной из особенностей феодального международного права в Западной Европе явилось влияние на него католической церкви. Римские папы осуществляли такое влияние, опираясь на каноническое право, формировавшееся постановлениями церковных соборов и папских указов. Заметное влияние на международное право в отношениях между арабскими государствами оказывал ислам.

В этот период еще не было общего для всех государств международного права. Применение международно-правовых норм связывалось с существованием нескольких регионов в Западной Европе, Византии, арабских халифатов на территории Индии и Китая, Киевской, а позднее - Московской Руси.

Военные обычаи в средневековый период оставались весьма жестокими. Различий между сражающимися войсками и мирным населением не проводилось. Захваченные воюющими населенные пункты подвергались разграблению, раненые бросались на произвол судьбы. В ходе военных действий применялось «право добычи» захватившей ее стороны. Мирные средства разрешения международных споров стали обогащаться в связи с достаточно широким обращением к третейским судам и арбитражу. В сфере посольского права следует выделить появление с XV в. постоянных посольств. Нарушение неприкосновенности послов подвергалось суровому наказанию.

Существенное влияние на развитие международного права оказал Вестфальский трактат от 24 октября 1648 г. Этим договором устанавливалась система европейских государств, их границы, принцип политического равновесия. Вестфальский договор участником международного общения того времени признал Московскую Русь. Договор предусмотрел для всех его участников «право на территорию и верховенство» и равноправие европейских государств. Он исходил из идеи согласованных действий европейских держав, которые были призваны решать общие проблемы не на религиозной, а на светской основе.

Период формирования буржуазных институтов международного права международного права связан с развитием идеи суверенного равенства государств и с утверждением новых принципов и норм международного права, основанных на концепциях естественного права. Суверенитет государства начинает связываться с суверенитетом народов. Все народы, а, следовательно, и государства независимы и равноправны, обладают рядом основных прав и обязанностей.

Под влиянием идей естественного права по-новому стали решаться вопросы территориальных изменений между государствами, в частности на основе плебисцита - итогов голосования населения передаваемой территории.

В XIX столетии можно отметить четыре этапа этого периода в развитии международного права. В 1815 г. на Венском конгрессе была произведена кодификация дипломатического права, а также запрещена работор-