

КОМПАРАТИВНИЙ ПІДХІД У ДОСЛІДЖЕННІ ЯКОСТІ ХУДОЖНЬО-ТЕХНІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ У КЛАСІ ФОРТЕПІАНО

У загальному розумінні компаративістика – наука, що має відношення до філософського осмислення результатів зіставлення різних поглядів на основні поняття, категорії, системи у філософській науці, що існують у Східній та Західній науковій думці. Відомі два центри компаративістики у всесвітньому просторі, це – Гавайський університет – Гонолулу США та дослідницький центр у Нью-Делі, Індія.[8]

Компаративістика виникла як самостійна галузь історико-філософських досліджень, пізніше - як навчальна дисципліна, що вивчає закономірності та концептуальні методологічні основи порівняльного типу пізнання різних гуманітарних та теоретичних систем, які розвивалися в різних етнічних, релігійних, світоглядних умовах. Як пише Н. Петякшева "Поняття "Компаративістська філософія" містить історію компаративістики, що досліджує різні області порівнянь: порівняльне релігієзнавство, порівняльна естетика, порівняльна метафізика, порівняльна логіка, порівняльна історія. Поняття ж "філософська компаративістика" виражає її методологічний аспект, тобто компаративний підхід, присутній в усякому історико-філософському дослідженні, де застосовується такий метод пізнання як порівняння. Як відносно нова область дослідження філософська компаративістика представляє спеціалізовану сферу філософії" [5; 6].

Входження освіти України до Болонського пресу, відкритість суспільства викликало потребу в осмисленні особливостей педагогічних теорій та практик інших держав. Компаративний підхід застосовується при аналізі явищ культури (В.В. Іванов), діалогу культур (М. А. Школьников), соціологічних явищах (Н. Дж. Смелзер, Л.М. Хижняк) методологічних концепцій (Н.В. Бурковська, Т.О. Зюзіна), при осмисленні явищ єдності світу через взаємозв'язок і взаємопроникнення процесів природного, соціального й духовного порядку (Л.Г. Дротянко, С.М. Ягодзінський), при аналізі музично-педагогічних систем (Г.Ю. Ніколаї, О.Є. Реброва). У Китаї компаративістський підхід застосовується при аналізі міжкультурної взаємодії. (Лі Пінь). Крім того, у музично-педагогічному аспекті компаративістський підхід стає актуальним у зв'язку з поширенням практики отримання вищої музично-педагогічної освіти студентам з Китаю. У зв'язку з цим на Україні стали активно досліджуватися різні аспекти музичної фахової освіти студентів у Китаї (Ши Дзюнь-бо).

У музично виконавському мистецтві при підготовці майбутнього фахівця будь якого музичного профілю найбільш важливою стороною є розвиток художньої виконавської техніки. Про актуальність цього питання свідчать численні праці видатних музикантів та педагогів минулого та сучасності, таких як Л. Баренбойм, А. Бірмак, Ф.Бузоні, Г. Коган. І. Левін, К. Леймер, С. Майкапар, Я.Мільштейн, В. Николаєв, С. Савшинський, І. Северова, С. Тімакін, С. Фейнберг, Г. Ципін, А. Щапов. Дослідження музично-педагогічної спадщини щодо музично-виконавської техніки з точки зору компаративістики є актуальним, оскільки допомагає визначити різні погляди на методику викладання фортепіанної гри та особливо напрямку роботи над виконавською технікою студентів з Китаю, які здобувають вищу музично-педагогічну освіту в Україні.

Мета статті полягає у висвітленні результатів запровадження компаративістського підходу в експериментальному дослідженні рівня сформованості виконавської техніки в майбутніх учителів музики у фортепіанному класі.

У наших попередніх дослідженнях було з'ясовано, що в музично-педагогічній думці істотно простежуються різні аспекти досліджень з питань виконавської техніки піаніста [2]. Серед них ми визначили наступні: анатоμο-фізіологічний; психолого-рефлексивний; операційно-аналітичний; виконавсько-технологічний; художньо-педагогічний; узагальнюючо-методичний.

Однак, при порівнянні джерел китайських авторів з російськими та українськими з'ясувалося, що китайські більше досліджують анатоμο-фізіологічний, виконавсько-технологічний, операційно-аналітичний аспекти виконавської техніки піаніста (Лин Чжэньган, Гао Цонжен, Лю Цинган). Щодо українських та російських, то перевага надається психолого-рефлексивному, художньо-педагогічному аспектам. Однак, розглядаються й інші. У даному випадку ми говоримо про домінуючі погляди в питаннях виконавської техніки піаніста, які допомогли нам більш докладно дослідити рівень сформованості останньої. Ми визначили основні та допоміжні компоненти виконавської техніки піаніста. Основними ми вважали: анатоμο-фізіологічний компонент, індивідуально-психологічний, операційно-аналітичний. Допоміжними: художньо-педагогічний, узагальнююче-методичний.

Під час констатуючого експерименту враховувався відомий факт про розрізнення поглядів на методику розвитку виконавської техніки в практиці китайських та український навчальних закладах. Тому ми свідомо впроваджували діагностичні процедури серед китайських та українських студентів з метою їх зіставлення та порівняння.

Бази дослідження були інститути мистецтв Південноукраїнського державного педагогічного університету та Мелітопольського державного педагогічного університету, а також педагогічний університет міста Шан Ду.

Наші педагогічні спостереження за студентами під час занять з викладачами, складанні технічних модулів, модулів самостійної роботи та концертних виступів показали, що в більшості (приблизно 65% проти 35%) у китайських студентів добре розвинений технічний апарат особливо для виконання дрібної техніки, проте китайські студенти (у цьому ж співвідношенні) гірше володіють крупною технікою. Причиною може вважатися як анатоμο-фізіологічний компонент, так і фактор різних підходів до розвитку технічного апарату піаніста. Китайські студенти більш умотивовані на розвиток саме піаністичної техніки, ніж українські студенти. Однак, дослідження художньо-виконавського компоненту показало перевагу в українських студентів таких складових, як художньо-виразне інтонування, цілісність втілення образу, співучість звукоздобуття та навички педалізації.

За оцінками незалежних суддів, якими були науковці університетів професор О.Щолокова (Київ), доцент О.Реброва (Одеса) та члени журі Міжнародного конкурсу слов'янської фортепіанної музики в місті Мелітополь доцент М. Воротной (Санкт-Петербург, педагогічний університет), доцент (Н. Руденко Харків, академія музики), різниця у сформованості виконавської техніки між китайськими та українськими студентами випадків існує. Наприклад, за показниками моторної біглості перевага на боці китайських студентів, за показниками художньої техніки – на боці українських студентів; за

показниками операційно-аналітичної роботи перевага на боці українських студентів, а за показниками сценічної волі та витриманості на боці китайських студентів.

У ході дослідження нами було проведено анкетування. Питання анкети були однакові як для китайських, так і для українських студентів. Анкета складалася з 11 запитань. Застосовуючи компаративний підхід ми мали змогу порівнювати результати та інтерпретувати їх. Наведемо декілька прикладів аналізу результатів анкетування.

Перше питання визначало якість довузівської підготовки студентів. Результати показали, що рівень довузівської підготовки студентів з України значно якісний у порівнянні з китайськими студентами. З українських студентів 52,5% мають завершену дитячу музичну школу, серед китайців таких лише 20%, 32,5% українських студентів навчались у спеціалізованих школах, або училищах. Серед китайців лише 10% мають таку освіту. 15% українців мають попередню музичну освіту на рівні сільської музичної школи, клубу або студії, проте серед китайських студентів таку освіту мають 50% студентів. Справа в тому, що музична дитяча освіта в Китаї є слабо організованою, переважає домашнє музикування, приватна музична освіта, яка не відрізняється стимулюванням розвитку музикального мислення та його застосування в розвитку виконавської техніки.

Питання щодо кількісних показників занять та тренувань показало, що більше часу використовують для фортепіанної підготовки студенти з Китаю, однак розбіжність не дуже велика: 1 годину – грають 30% українців та 50% китайців; 2 години – 47,5% українців та 20% китайців, більше ніж 2 години – 22,5% українців та 30% китайців.

Для розвитку виконавської техніки цікавим було питання про попереднє розігрування. Позитивну відповідь щодо початку занять з розігрування надали 60% українців та 90% китайців. Отже, китайці більш спрямовані на попереднє розігрування. Це свідчення такої практики, яка існує в китайській методиці, а саме: обов'язкове розігрування переважно вправами Ганона. Вправами Ганона розігруються 50% китайців, 40% грають етюди (переважно Черні або Шопен, якщо підготовка більш якісна). Серед українців, навпаки, переважають ті, хто розігрується гаммами. Щоб розігратися гаммами, слід добре орієнтуватися в тональностях, китайським студентам бракує знань, щодо тональностей. У китайській музиці взагалі лади не використовуються в їх європейському різновиді, лише існує пентатоніка. Тому китайці демонструють слабкі знання щодо натуральних ладів, що відбивається на орієнтації в тональностях та вмінні грати гамами.

Цікавими були порівняння відповідей на питання про задачу, на яку витрачається більше часу самостійної домашньої роботи. Серед варіантів відповідей були:

§ Виучування тексту напам'ять;

§ Робота над технікою;

§ Виконання художньо-образних, інтерпретаційних завдань;

§ Несистематичний розподіл часу.

Розподіл часу за видами роботи в китайських та українських студентів дуже різний. Так українські студенти у 15% випадках більше розподіляють час на вивчення тексту напам'ять; 35% - на роботу з технічними завданнями; 25% - на роботу над художніми завданнями; 20% - не визначають системи розподілу часу, у них вона залежить від твору. Серед китайських студентів розподіл був таким: 10% - переважну більшість годин вивчають текст напам'ять; 50% - працюють над технікою; 10% - працюють над художніми задачами; 30% - залежно від творів. Висновки з цього були такими: китайці працюють більше над технічними завданнями тому, що вони так звикли, для них ці завдання звичні, знайомі, незважаючи на те, що технічні труднощі вони долають значно краще, ніж українські студенти. Художні завдання для них складні, вони не звикли взагалі над ними працювати.

Другим за кількість результатом був вибір відповіді про залежність від твору. Це свідчить про відсутність відпрацьованої системи занять, так простіше і легше відповісти. Щодо українських студентів, то розподіл був наступним: 15% - робота над пам'яттю; 35% - робота над технікою; 25% - художні задачі, 20% - залежить від твору.

Отже серед українських студентів характерним є більш уважне ставлення до художніх задач і до технічних. Питання пам'яті не є домінуючими для більшості студентів. Вибір відповіді "залежить від твору" не дуже високий – 20%, що свідчить про більш менш стійку уяву про системний розподіл часу в роботі над твором. А взагалі, приблизно рівний розподіл часу між видами роботи напевно свідчить про диференціацію студентів за типами домінуючої виконавської потреби: слабка музикальна пам'ять (причини в слабкому музикальному слухові та мисленні), слабка технічна база, слабкість навичок художнього втілення образу.

Дуже цікавими були результати самооцінки свого технічного апарату. Ми пропонували студентам оцінити свої власні технічні можливості за чотирибальною шкалою. 5% українських студентів оцінили свої можливості на 4 бали, серед китайських таких не було. На 3 бали оцінили 65% українців та 30% китайців. Отже китайські студенти більш критично ставляться до своїх технічних можливостей. 25% українців оцінюють свої можливості на "2", серед китайців на "2" оцінюють 40%, 5% - українців оцінюють свої можливості на "1", серед китайців таких – 30%. Такі розбіжності в цілому були зрозумілі та пояснювалися тим, що серед китайців переважна більшість студентів мають музичний фах – сольний спів, тому їхні результати співпадали з оцінкою викладачів. Щодо українських студентів, то їхня самооцінка є завищеною. Вони не мають перцептивного еталону гарного технічного звучання тих творів, що складають основу їх репертуару.

Відповіді на запитання "За що більш за все переживаєте під час концертного виступу?" були цілком правильними та відвертими: 30% українців хвилюються за технічні задачі, 45% - за художні; 25% - за текст, який слід виконати напам'ять. Серед китайців дуже правомірні відповіді: 10% - рішення технічних задач викликає хвилювання; 80% - художні завдання, - вони більш складні для китайських студентів. За текст, що грається напам'ять – 10%.

Наступні питання торкалися безпосередньо методичної роботи над технікою. Порівняльний аналіз відповідей показав наступне.

Серед методів та засобів у роботі над технікою українці в 50% випадків вважають за ефективний засіб багаторазово програти текст у повільному темпі та міцними пальцями, китайці також вважають це обов'язковим у 60% випадків. Між тим, практика свідчить, що китайці не намагаються використати цей шлях, для них він надто важкий. Китайські студенти дуже моторні від природи, тому гра в повільному темпі для них є дуже важкою. Щойно студент з Китаю вивчив текст, він одразу починає грати швидко, при цьому йому бракує зауваження на ремарках, художніх завдань виконання тексту. У 10% випадків українці будуть намагатися підібрати корисні вправи, 0% китайців убачають у цьому сенс. 10% вважають

також за необхідно вирішувати художню задачу, а технічна - вирішиться сама. 30% українських студентів намагаються допомогти собі рефлексивно, зауважують на своїх відчуттях клавіатури, серед китайських студентів таких 20%. Таким чином, українські студенти більше спрямовані на аналітичну та рефлексивну діяльність під час роботи над складною технічною фактурою.

Щодо технічної фактури то наші дослідження засвідчили – що суперечать педагогічним спостереженням: 50% китайських студентів уважають, що для них найбільш важкою є пальцева техніка (дрібна), наші спостереження свідчать про протилежне, саме дрібна техніка краще розвинута в китайських студентів. Серед українських таких студентів було 30%. Складність для китайських студентів, за матеріалами спостережень та оцінкою викладачів є поліфонічна фактура, однак самі студенти визнали це лише в 10% опитуваних. Складність крупної техніки визнали по 20% як українських так і китайських студентів – у цьому ми бачимо достовірність відповіді.

Студентів, які не відчувають ніяких складнощів серед китайських не було, серед українських -5%. Результати відповідей ми пояснюємо таким чином: більшість опитуваних китайських студентів за напрямом підготовки не є піаністами, що мають достатній досвід та накопичений репертуар. Крім того, ми опитували студентів 2 курсів, а отже доузівська підготовка китайських студентів гірша, ніж в українських. Оскільки більш розповсюдженою в репертуарі для 2 курсу є дрібна техніка, то саме на неї і звертають увагу китайські студенти. Однак, як показує тривале спостереження, протягом наступних років навчання в Україні студенти – китайці більш ефективно опановують саме дрібну техніку. Щодо поліфонічної фактури, то китайські студенти не розуміють її як технічне завдання, хоч для них дуже важко грати поліфонію за умов того, що китайська музика в порівнянні з українською суто одноголосна. Якщо китайським студентам важко грати поліфонію, то їм це не цікаво, тому вони мало часу відводять на роботу над поліфонічною фактурою.

На запитання про можливі причини недоліків у виконавській техніці ми отримали також суперечливі погляди: українські найбільшою причиною (45%) уважають затиск рук, серед китайців цю причину називають лише 10% студентів. З огляду на те, що китайські студенти взагалі мають слабку доузівську підготовку, а українські добру, то причиною існуючої свободи апарату в китайців можна вважати природну анатомо-фізіологічну характеристику піаністичного апарату китайців. Про це свідчать і відповіді самих китайців: 60% з них вважають причиною слабкого технічного апарату відсутність потрібної уваги до питань розвитку техніки та відсутність багаточасової роботи (40%). Відсутність умінь підпорядкувати технічну задачу художній як причину технічних складнощів визначили 30% українців та 10% китайців, що свідчить про невелику частку китайців, які орієнтуються в художньо-технічній роботі над твором.

Отже, застосування компаративного підходу допомогло нам визначити ці основні методичні напрями роботи, які слід застосовувати з китайськими та українськими студентами в питаннях роботи над формуванням виконавського апарату. Для китайців - це формування уявлень про особливості різних форм технічної фактури, особливо поліфонічної та підпорядкування технічних завдань художньо-образним, для українських же студентів – це розвиненість відчуття свободи рук, організація самодисципліни та самоконтролю в домашньому виконавському процесі.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бурмистров С.Л.* Философская компаративистика и история как культурная память / С.Л. Бурмистров // Доклад на IV Российском философском конгрессе электронный ресурс <http://anthropology.ru/ru/texts/burmistr/history.html>.
2. *Ван Бин* Теоретические принципы формирования исполнительской техники музыканта пианиста / Ван Бин // Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 14 Теорія і методика мистецької освіти Випуск 7(12), Київ, 2009.- 159-164.
3. *Зюзіна Т.О.* Компаративний аналіз проблеми визначення цілей і завдань гуманітарної культурологічної освіти / Т.О. Зюзіна // Збірник наукових праць Бердянського державного педагогічного університету (Педагогічні науки). – №4. – Бердянськ: БДПУ, 2006. – 224 с.
4. *Гапон В. В.* Оцінювання освітньої діяльності вищих навчальних закладів: комапаривний аналіз та моделі порівняльної педагогіки :Автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / В. В. Гапон / Інститут вищої освіти АПН України. – К., 2006. – 22 с.
5. *Петякшева Н.И.* Компаративистика как основа интеркультурности? / Н.И. Петякшева // (Москва, РУДН) Рабочие тетради по компаративистике. Гуманитарные науки, философия и компаративистика. – СПб. : Сайт Web-кафедра философской антропологии, 2003. – С.16 – 21.
6. *Петякшева Н. И.* Философская компаративистика. Материалы для студентов фак. гум и соц. наук / Н. И. Петякшева. – М.: Изд-во РУДН, 1998. – С. 3.
7. *Степаняц М. Т.* Восток-Запад: диалог философов / М. Т. Степаняц // Вопросы философии, – 1989, – № 12, – С. 152.
8. *Huntington S. H.* The clash of civilization? // Foreign affairs. 1993. vol. 72, number 3;

Подано до редакції 21.08.09.

РЕЗЮМЕ

У статті актуалізовано питання застосування компаративного підходу в музично-педагогічній освіті, уточнюється сутність компаративістики як науки та методу пізнання. Пропонується досвід застосування компаративного підходу в експериментальному дослідженні рівня сформованості виконавської техніки піаністів. Аналізуються результати отриманих даних методом порівняння відповідей китайських та українських студентів.

Ключові слова: компаративистика, компаративний підхід, виконавська техніка піаніста, художня техніка

Ван Бин

КОМПАРАТИВНЫЙ ПОДХОД В ИССЛЕДОВАНИИ КАЧЕСТВА ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

РЕЗЮМЕ

В статье актуализирован вопрос применения компаративного подхода в музыкально-педагогическом образовании, уточняется сущность компаративистики как науки и метода познания. Предлагается опыт применения компаративного подхода в экспериментальном исследовании уровня сформированности исполнительской техники пианистов. Анализируются результаты полученных данных методом сравнения ответов китайских и украинских студентов.

Ключевые слова: компаративистика, компаративный подход, исполнительская техника пианиста, художественная техника.

Van Bin

THE COMPARATIVE APPROACH TO INVESTIGATION OF THE QUALITY OF ARTISTIC AND TECHNICAL TRAINING OF STUDENTS IN THE CLASS OF FORTEPIANO

SUMMARY

The article raises up the problem of applying the comparative approach in musical pedagogical education; specifies the essence of comparativistics as a science and cognitive method. The author describes experience of applying the comparative approach in experimental research on the level of formation of pianists' performance technique; analyzes results obtained through the method of comparing answers of Chinese and Ukrainian students.

Keywords: comparativistics, the comparative approach, pianist's performance technique, artistic technique.
