

РАБОТА НАД ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКОЙ СО СТУДЕНТАМИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОТДЕЛЕНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНОГО УНИВЕРСИТЕТА

В многоаспектной работе учителя музыки певческая деятельность занимает одно из центральных мест. В педагогическом вузе навыки вокально-хорового исполнительства формируются средствами целого комплекса специальных дисциплин: «Хоровой класс и практическая работа с хором», «Класс сольного пения», «Методика работы с хором», «Вокальный ансамбль» рядом факультативов, в том числе «Православное церковное пение» и др. И в тоже время, готовность к певческой деятельности будущих учителей оставляет желать лучшего.

Уникальность человеческого голоса состоит в том, что он является «живым» организмом, для которого певческое голосообразование – одно из проявлений его функциональных возможностей. Его свойства в значительной степени зависят от наших природных данных, от приобретённой вокальной техники и, во многом определяются эстетическими представлениями эталонов, лежащими в основе нашего художественного вкуса.

Будущему педагогу, организатору досуговой деятельности в школе необходимо не только самому грамотно демонстрировать исполнение разучиваемого произведения в классе, но и уметь управлять певческим процессом учащихся, с целью развития их голоса. Для этого студентам нужно осознать и освоить саморегуляцию координационных движений, ознакомиться с различными методиками преподавания пения, наладить практику концертных выступлений.

Одним из важнейших компонентов вокальной техники певца является подвижность и виртуозность голоса. Исследования показывают, что техническая оснащённость вокалиста даёт ему возможность при минимальных затратах использовать всю палитру вокально-технических возможностей голосообразования, добиваясь ощутимых результатов в художественном воплощении образа. Для этого необходимо постоянно совершенствовать дыхание, которое эффективнее всего вырабатывается на протяжных звуках, гаммах и арпеджио, исполняемых в разных темпах.

Рассмотрим проблему вокальной техники в историческом аспекте. Так, во второй половине XVII – начале XVIII века акцент в работе над голосом ставился на развитие фиоритурной техники. Таковы были требования вокальной музыки этих эпох. Содержательная составляющая произведения уходила на второй план в угоду растущей вокальной виртуозности. Кроме написанных композиторами колоратур, каждый певец добавлял выгодные для него пассажи. Многие певцы того времени могли исполнить до 18 двухоктавных гамм на одном дыхании.

О том, какое большое значение педагоги XVIII века придавали развитию подвижности голоса, видно из крупнейшего сочинения по вокальному искусству «Практические мысли и размышления о виртуозном пении» Дж. Манчини. В нём он подчёркивает необходимость владения фиоритурной техникой, считая при этом, что беглость представляет собой особый дар природы, который нельзя никаким образом приобрести. Уже в то время маэстро с негодованием отзывался о современных ему педагогах, которые пренебрегали занятиями техникой беглости.

Большое внимание развитию виртуозных возможностей голоса уделялось и в XIX веке. Музыка первой половины столетия требовала от певцов владения колоратурой. Музыка В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Россини и раннего Дж. Верди в вокальном отношении была технически сложна, исполнение мелодических каденций и фиоритур было возможным только при развитой технике беглости.

Выдающимися педагогами того времени были Мануэль Гарсиа (отец и сын). В 1847 г. Гарсиа-сын издал «Полный трактат об искусстве пения». На протяжении столетия этот трактат был основой для многих авторов по вокальному искусству. Наряду с такими разделами как: «Звукообразование», «Образование регистров», «Образование тембров», в работе Гарсиа (сына) есть несколько глав, посвящённых фиоритурной технике и различным украшениям. Он рассматривал беглость в двух основных видах: *di forza* (сила, стремительность) и *di maniera* (легкость, изящество). К сожалению, эти свойства редко соединялись в одном голосе.

Со второй половины XIX века проблеме колоратурной техники уделяется меньше внимания в работах крупнейших педагогов того времени, хотя они говорят о большем значении вла-

дения колоратурой для длительной трудоспособности голоса. Так, знаменитый педагог К. Эверарди, работавший в Петербургской, Киевской и Московской консерваториях и воспитавший целый ряд знаменитых певцов, считал, что пренебрежение колоратурным пением приносит большой вред певцу. Технике беглости К. Эверарди придавал огромное значение, так что все его ученики без исключения должны были упражняться в гаммах, пассажах, трелях и т.д.

Становление вокальной школы в России, завоевавшей мировую славу самобытной русской национальной школы пения, началось с творчества М.И. Глинки. Она впитала и обобщила все положительные традиции итальянской, французской, немецкой школ через их представителей-певцов и педагогов К. Эверарди, У. Мазетти, Г. Ниссен-Соломан и других, и в то же время сохранила свои самобытные черты. Концентрический метод М.И. Глинки и немецкая школа примарного тона в определенной степени соприкасались друг с другом в стремлении начинать работу над голосом с наиболее удобной ноты центра голоса и уже от нее раздвигать границы диапазона. В дальнейшем их пути расходятся. В основе русской вокальной школы лежит не абстрактный примарный тон, а интонационный строй народной песни с ее распевностью, протяженностью, кантиленой, необыкновенной задушевностью и глубиной чувства. Эти качества и составляют неисчерпаемое богатство русской национальной музыкальной сокровищницы. М.И. Глинка, А.С. Даргомыжский, композиторы «Могучей кучки», П.И. Чайковский, С.С. Рахманинов, А.К. Глазунов и др. сохранили и обогатили народные традиции, дали им второе рождение. Этот путь продолжили советские и современные композиторы: С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, Г.В. Свиридов и др.

Век от века музыка обогащалась новыми гармониями, ритмами, интонациями, мелодическими оборотами. Это благотворно влияло на дальнейшее развитие русской вокальной школы и предъявляло к вокалистам все новые, более высокие исполнительские требования.

Для нашего времени характерно то, что певцам приходится исполнять музыку различных стилей и направлений, начиная с XVI века, и заканчивая последними произведениями современных композиторов. Музыка XX – начала XXI века отличается большим количеством течений: неоклассицизм, неофольклоризм, неоромантизм и т.д. Для исполнения столь разнообразных музыкальных произведений певцы должны владеть всеми видами техники: и кантиленой, и филировкой, и колоратурой. Например, такие произведения как оперы «Царь Эдип» И.Ф. Стравинского, «Ариадна на Наксосе» Р. Штрауса невозможно спеть, если в голосе певца не развита подвижность. Кроме того, большое место в репертуарах всего мира занимает музыка В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Россини, ранние оперы Дж. Верди. Камерным певцам приходится иметь дело с виртуозными произведениями А. Вивальди, Г. Генделя, В. Моцарта, И. Баха. В этой связи вновь большое значение приобретает техническая оснащенность голоса.

Сегодня одни педагоги традиционно полагают, что «школа пения – это школа дыхания»; другие большое внимание уделяют вопросам резонирования в пении; третьи – пытаются добиться определенного положения гортани во время пения; многие, боясь нарушить естественную координацию в работе голосообразующей системы, отдают предпочтение процессу саморегуляции в пении.

Вместе с тем практическое обучение будущих учителей музыки певческому процессу остается преимущественно эмпирическим, и, в основном, сводится к передаче индивидуального певческого опыта преподавателя. Не приходится отрицать, что таковые методы обучения все же дают хорошие результаты. Отчасти успешность метода показа объясняется способностью части певцов копировать «правильный» мышечный прием, которым пользуется их педагог, или же интуитивно осуществлять некий идеал красивого звучания голоса, сложившийся в их собственном представлении.

Путь научного познания в области современной вокальной педагогики – это поиск путей совершенства технического и художественного воплощения, базирующегося на принципиально новых, исходных установках сознания, позволяющих по-иному взглянуть на давно известные факты, но уже с позиции антропологического знания о человеке. Сегодня, говоря о процессе вокального исполнения, мы подразумеваем, что в исполнительский процесс «включен» весь организм (а не только голосовой аппарат), что позволяет певцу использовать все свои потенциальные возможности, в том числе, энергетические. Это, в свою очередь, создает оптимальные условия для эмоционального пения и самовыражения исполнителя.

Будущему педагогу-учителю музыки сегодня необходимы теоретические знания о певческом голосе не только детей, но и взрослых. Индивидуальные занятия в «Классе сольного пения» целесообразнее проводить с учетом последних исследований в области вокальной педагогики.

В частности, в XXI веке ведутся исследования по вопросам формирования резонансной техники (В.П. Морозов), рассматриваются биофизические и психофизические аспекты пения – певческий инструмент и психотехника управления его работой (В.И. Юшманов), в совокупности с вопросами сформирования певческого тона, кантилены, ровностью звучания голоса на протяжении всего диапазона, выявлением индивидуального тембра.

Психофизиология указывает нам, что процесс голосообразования представляет чрезвычайно сложный мышечный механизм. Следует учитывать, что координированная работа мышц, резонаторов, дыхательной системы идет по принципу автоматизированных движений из отделов центральной нервной системы. Еще И.П. Павлов доказал, что движение есть результат деятельности всей коры головного мозга. Г.П. Стулова пишет, что «при анализе произвольных движений необходимо принимать во внимание разработанную Н.А. Бернштейном теорию пяти координационных уровней центральной нервной системы. Первые три, так называемые фоновые уровни обеспечивают тонус мышц, иннервацию, сложные синергии и пр. Они находятся под контролем высших уровней: уровня действия и уровня координации. При реализации любого произвольного движения между данными уровнями регуляции устанавливаются тесные координационные отношения» [1, с. 32]. По утверждению Т.П. Хризмана «такая синхронизированная работа нервных центров обусловлена наличием интегрирующего звена – ассоциативных отделов мозга, достигших у человека своего наивысшего развития» [2, с. 26]. Мы вполне согласны с точкой зрения профессора В.И. Юшманова, что любовь певцов к ассоциациям обусловлена не только необходимостью внутренней работы их инструмента, для них – это универсальное средство коррекции энергетики фонационного процесса, позволяющего вокалисту использовать регуляторные возможности подсознания. В отличие от традиционных эмпирических методов обучения технологии пения знание биофизики оперного пения и психотехники парадоксального дыхания позволяет певцу уже в начальной стадии обучения с пониманием осваивать свой инструмент и развивать свою вокальную технику, осознанно используя возможности волевого моделирования энергетики певческого процесса [3].

Опыт работы на музыкальном отделении Государственного социально-гуманитарного университета показывает, что работу над техникой можно и нужно начинать с первых занятий в «Классе сольного пения». Специфика педагогической деятельности в вузе такова, что приходится заниматься со студентами, уровень вокальных навыков которых различен. Многие начинают занятия постановкой голоса впервые, есть ранее обучавшиеся студенты, но с определенными вокальными или голосовыми недостатками, и крайне редко встречаются студенты с красивым голосом и полным, ровным диапазоном. В таких условиях особенно важно находить методы развития голоса, наиболее подходящие для каждого обучающегося.

Работа с голосом в классе начинается, в основном, с подбора певческих упражнений с различными задачами формирования того или иного навыка. Грамотно подобранные упражнения в индивидуальном порядке положительно сказываются на развитии голоса как музыкального инструмента.

Работу над техникой мы начинаем с упражнений в диапазоне терции, квинты, сексты. С самого начала очень важно приучить студента обращать особое внимание на первый звук. Он должен быть удобным, устойчивым и интонационно чистым. Остальные звуки необходимо выстраивать к первому. Такое акцентированное пение способствует четкости интонации и более активной работе голосовых связок. Чтобы обучающийся мог лучше оценить и запомнить свои мышечные ощущения, вначале обучения выбирается средний темп. Мелодию упражнения целесообразно дублировать на фортепиано. Затем тоже упражнение предполагается исполнять в более быстром темпе с теми же задачами. Когда мелодия интонационно освоена, ее не нужно дублировать на фортепиано. Пение студента поддерживается ритмически организованными аккордами тоники и доминанты. Это позволяет начинающему исполнителю контролировать интонацию и качество звука. По мере закрепления полученных навыков расширяется диапазон исполняемых упражнений. Как только интонация становится устойчивой, задача усложняется, добавляется динамика. Упражнение исполняется с различной нюансировкой в зависимости от индивидуальных особенностей студента на определенном этапе обучения. В круг технических задач обязательно включается работа над темпоритмом, так как при ритмически организованном исполнении упражнений приобретаются устойчивые вокальные навыки, что позволяет перейти к работе над вокализмами и произведениями. Вокализмы Ф. Абта, Дж. Конконе, Б. Люттена, Г. Пановки, С. Маркези способствуют дальнейшему развитию и закреплению навыков вокальной техники.

Элементы фиоритурной техники также могут быть использованы в работе с любой из групп студентов. Подвижные упражнения способствуют быстрейшему освобождению гортани, сглаживанию регистров, развитию диапазона. На подвижных гаммаобразных упражнениях, на наш взгляд, легче освободить ровную подачу дыхания, так как любой незапланированный толчок сразу слышен. Они придают голосу гибкость, ровность звучания в разных регистрах, помогают быстрее освоить верхние ноты. Владение техникой беглости расширяет творческий диапазон певца, позволяет исполнять музыку различных эпох и стилей. Кроме того, по мнению выдающихся вокальных педагогов прошлого и настоящего, владение техникой подвижности голоса помогает надолго сохранить молодость, здоровье, красоту и работоспособность голосового аппарата.

Современному педагогу, работающему в вузе необходимо не только анализировать и систематизировать свою работу в ходе на практических, лабораторных и семинарских занятиях, но и ориентировать будущих учителей музыки на их *внутренние ощущения, интеллект, воображение, внимание и волю*.

Так, под вокальной организацией хора (солиста) сегодня мы понимаем не просто распевание и исполнение произведения, а настрой их (его) голосового аппарата на активизацию всей резонаторной системы. При этом внимание акцентируется на «включение» в голосообразовании хористов верхних и нижних резонаторов, используя при этом фонетический и эмоционально-образный методы. Для проявления вибрационных ощущений в области головы мы используем сочетание певческого зевка или «купола», обеспечивающего положение верхнего нёба и глубокую дыхательную основу, находящуюся в совокупности с близкой вокальной позицией и формированием согласных на кончике языка и губ. В качестве инструмента овладения резонансной техникой пения используем эмоциональный настрой, пробуждаем воображение, которые, в свою очередь, воздействуют на певческую установку.

К моменту окончания вуза студент должен самостоятельно моделировать, контролировать и управлять всем фонационным процессом. Каждому исполнителю за время обучения в вузе, в процессе индивидуальных и практических занятий, различных практик, в ходе концертных выступлений необходимо выработать комплекс условных рефлексов – непривычное сделать привычным, т.е. сформировать динамичный стереотип, при котором навыки правильного звучания автоматизируются в процессе многократных, целенаправленных тренировочных занятий.

Будущий педагог-музыкант XXI века должен владеть не только вокальной техникой, но и умением моделировать певческий процесс и сознательно распоряжаться им. Будущему специалисту также необходимо вырабатывать потребность проникновения в содержание исполняемого произведения, как и способность отличать глубину чувств от чувствительности при развитии художественного вкуса и высокой требовательности к себе.

Список цитированных источников:

1. Стулова, Г.П. Акустико-физиологические основы вокальной работы с детским хором: Учебное пособие для студентов высш. уч. заведений – М., Классикс Стиль 2005. – С.32
2. Хризман, Т. П. Движения ребенка и электрическая активность мозга. – М.,1973. – С. 26.

М.В. БРАГИНА

Российская Федерация, Коломна, ГОУ ВО МО
«Государственный социально-гуманитарный университет»

ФОРМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МЕЖДУ СТУДЕНТАМИ-МУЗЫКАНТАМИ И ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫМИ УЧРЕЖДЕНИЯМИ

Неоспоримым фактом является то, что любые теоретические знания должны быть подкреплены практикой. Безусловно, будущий учитель музыки должен не только обладать хорошими знаниями и компетенциями, но и иметь опыт применения своих знаний в практической деятельности.

Различным аспектам организации практики в учебном процессе посвящено значительное число исследований (О.А. Абдуллина, И.К. Дракина, О.А. Коник, А.М. Крюков, Н.М. Мкртчян, Б.С. Рачина, Т.А. Уланова, Ю.А. Цагарелли). Однако все они направлены на выявление условий организации педагогической практики студентов. Но мы считаем, что встречи студентов-музыкантов со школьниками не должны ограничиваться только лишь курсом педагогической практики.