

УДК 378+78.087.6+7.034.7

ПРОБЛЕМЫ ВОКАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ И ПУТИ ИХ ПРЕОДОЛЕНИЯ

Шафарчук Т. Г., Мен Ян

У статті висвітлюються проблеми вокально-технічного розвитку вчителів музики, їх роль в опануванні майбутнього фахівця майстерністю художнього виконання вокального репертуару.

Розглянуто принципово важливі особливості вокально-технічної підготовки співаків італійської вокальної школи bel canto, їх розуміння видатними майстрами вокального мистецтва і педагогіки цієї доби щодо вокальної техніки і способів її вироблення.

Визначена роль психофізіологічних досліджень, впроваджених у ХХ столітті, у становленні сучасної вокально-педагогічної науки, зокрема – положення теорії біомеханіки будови рухів М. Бернштейна.

Формування вокально-технічних навичок розглядається як складний процес, який будується на основі координації всіх компонентів співочого-фонаційної системи: всієї статури, дихання, артикуляційного та резонаторного компонентів звукоутворення. Сформована навичка має набутти не тільки координованості й автоматизації, а й певної гнучкості, перетворюючись на уміння варіативно застосовувати її у різноманітних музичних контекстах.

Аналізуються особливості формування віртуозної техніки співака, обґрунтовані ефективні методи вдосконалення їх вокальної рухливості в роботі над вокальними пасажами. Описані типові проблеми, які супроводжують процес формування техніки віртуозного співу, рекомендовані методи їх подолання, що стосуються як фонаційних проблем, так і виховання метро-ритмових, слухових уявлень співака, його здатності до емоційно-вольової саморегуляції.

Усвідомлення особливостей технології формування і автоматизації вокальних навичок студентами має сприяти підвищенню ефективності навчального процесу, досягненню ним більш якісних результатів за менш тривалий час. Це особливо важливо для постановки голосу студентів музично-педагогічних закладів, як одного з найважливіших складників їх підготовки до багатофункціональної діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва

Ключові слова: вчитель музики, вокально-технічний розвиток, теорія будови рухів, формування вокально-виконавських навичок.

В статье рассматриваются вопросы технологии формирования вокальных навыков с позиций теории построения движений Н. Бернштейна. Рассмотрены некоторые особенности вокально-технической подготовки певцов выдающейся итальянской вокальной школы bel canto.

Описаны этапы формирования автоматизированных вокальных навыков и их вариативного применения. Охарактеризована роль вокальных упражнений в подготовке вокалистов к технически совершенному исполнению вокального репертуара.

Ключевые слова: учитель музыки, вокально-техническое развитие, теория строения движений, формирование вокально-исполнительских навыков.

The article highlights the problems of vocal and technical development of music teachers; their role in future artist's mastering the skill of artistic performance of the vocal repertoire.

Some fundamentally important features of the vocal and technical training of Italian vocal bel canto school singers, their understanding of the outstanding masters of vocal art and pedagogy of that time on the vocal technique and ways of its formation are considered.

The role of psychophysiological studies, implemented in the 20th century, in the development of modern vocal pedagogical science, in particular – concepts of N. Bernstein's theory of the movements biomechanics is revealed.

Vocal and technical skills formation is considered as a complex process that is based on coordination of all components of the singing and phonatory system: stature, respiration,

articulatory and resonant components of sound formation. Acquired skill should not only be coordinated and automated, but also have some flexibility, turning into ability to apply it in various musical contexts.

Peculiarities of singer's virtuoso technique formation are analyzed; effective ways to improve their vocal agility while working on the vocal passages are justified. Typical problems accompanying the formation of virtuoso singing technique and methods for their overcoming, concerning phonatory problems, and singer's metro-rhythmic auditory presentation development, capacity for emotional and volitional self-regulation are described.

Students' understanding of vocal skills formation and automatization technology peculiarities should contribute to the higher quality of the learning process and to achieving better results for the shorter amount of time. This is particularly important for musical and educational institution, as students vocal setting is one of the most important components in their training for the multifunctional activity of the future music teacher.

Key words: theory of motion construction, vocally-technical development, automation of carrying out skills.

Постановка проблемы. Постановка голоса будущих учителей музыки играет основополагающую роль в их подготовке к будущей профессиональной деятельности: овладение техникой вокального интонирования является необходимым условием воплощения ими художественного содержания вокальных произведений, умения формировать певческие навыки у своих воспитанников, способствует выработке речевой техники и умению выдерживать существенные голосовые нагрузки.

В то же время в подготовке будущих учителей музыки, деятельность которых отличается многофункциональностью, пение составляет только один из аспектов их профессионального образования, что объясняет минимальное количество часов учебного плана, отведенное на занятия по постановке голоса. Кроме того, весьма различны и природные голосовые возможности студентов, их певческий опыт и предварительная музыкальная подготовка. Все это ставит перед педагогом задачу использования таких методов вокального развития студентов, которые позволят достичь его максимальной успешности за минимальное количество учебного времени.

Анализ последних исследований и публикаций. Вопросам технологии формирования певческой фонации в истории вокального искусства всегда уделялось серьезное внимание, так как голос – это, собственно, "инструмент", качество звучания которого во многом определяет и художественно-исполнительские возможности музыканта.

Несмотря на длительный период развития вокального искусства и педагогики, основным путем совершенствования методики подготовки певцов служило обобщение успешного опыта. Впервые эмпирические поиски обогатились возможностью объективного, научного изучения проблем формирования певческих навыков с изобретением ларингоскопа М. Гарсия (сыном), с помощью которого оказалось возможным наблюдение за состоянием певческого аппарата.

С развитием в начале XIX века новой науки – психофизиологии были развернуты исследования процессов фонации. Работы профессора В. П. Морозова, специализирующегося в области психофизиологии пения, биоакустики, методологии пения и др. (автора теории резонансного пения) и его коллег Ю. А. Барсова, В. Г. Ермолаева, Н. Ф. Лебедевой, П. А. Пуолокайнен, А. Д. Хохлова посвящены исследованиям биофизических основ вокальной речи, резонансной технике и дикции в пении, акустико-физиологическим и вокально-педагогическим исследованиям "полётности" певческого голоса. Исследования психологии творчества певца рассмотрены в работах И. Е. Герсамия.

Проблемы физиологии голоса обобщены в работах Ф. Ф. Заседателява, И. И. Левидова, Л. Д. Работнова, Р. Юссона. Изучение процессов голосообразования у певцов получило отражение в работах В. И. Анцишкиной, Е. Ю. Артемье-

вой, Д. Л. Аспелунда, В. А. Багадурова, В. И. Петрова, Е. Н. Малютина, С. М. Сонки, Р. Юссона.

Результаты специальных исследований изложены в диссертациях Е. Л. Куфтыревой "Развитие голосов расширенного диапазона в процессе профессиональной подготовки вокалистов", В. И. Юшманова "Певческий инструмент и вокальная техника оперных певцов".

Однако большая часть из них посвящена вопросам подготовки оперных певцов и не учитывает специфику задач, которые стоят перед преподавателем по постановке голоса музыкально-педагогического учебного заведения.

Цель статьи состоит в выявлении путей повышения эффективности процесса певческо-технической подготовки будущих учителей музыки как основы достижения ими вокально-исполнительского и педагогического мастерства.

При этом мы исходим из понимания того, что конечной целью подготовки студентов является их способность увлечь вокальным (и – шире – музыкальным) искусством своих воспитанников в процессе художественно яркого, технически качественного исполнения на уроке произведений, овладение секретами обучения школьников навыками выразительного пения, неотъемлемой частью чего является певческо-техническое развитие будущего учителя музыки.

Изложение основного материала исследования. Технология пения по своей сути является технологией налаживания координации движений певческого аппарата, в результате чего становится возможным создание явлений более высокого, музыкально-художественного порядка. Абстрагируясь от художественных задач певческих действий, рассмотрим их в русле вопросов, связанных с формированием технико-исполнительских, певческо-двигательных навыков.

Тайна двигательной активности человека издавна интересовала мыслителей, учёных, изобретателей. Первые труды, посвященные изучению закономерностей движения человека, созданы еще Аристотелем (384–322 гг. до р. Х.). Проблемы биомеханики движения привлекали внимание римского доктора Галена (131–201 гг.), Леонардо да Винчи (1452–1519), Д. Борелли (1608–1679), ученика Галилея, который написал одну из первых книг по проблемам биомеханики – "О движениях животных".

Познанию природы движения и механизмов управления ими уделяли пристальное внимание выдающиеся учёные XIX в. – И. М. Сеченов, И. П. Павлов, П. Ф. Лесгафт, А. А. Ухтомский. Но настоящую революцию в биомеханике совершил Н. А. Бернштейн, который создал теорию о двигательной активности, доказав, что изучение природы движений – это своеобразный ключ к познанию закономерностей работы мозга, а отсюда – и к управлению двигательными действиями и процессом формирования навыков.

По Н. А. Бернштейну, человек, выполняя тот или другой вид телесной деятельности, изменяет взаимное расположение определенных частей тела, и, выучившись новым двигательным навыкам, формирует новые пространственные модели тела, которые составляют основу его динамического образа. В отличие от статического, динамический образ тела имеет значение лишь для данного конкретного момента времени и определенной ситуации, при изменении которой он сменяется новым. Ученый доказал, что динамический образ, базируясь на импульсах, получаемых от сенсорных анализаторов – тактильных (ощущения кожи), мышечно-двигательных, вестибулярных, формируется с разной мерой скорости и запоминания у разных индивидов, что отображается на их способности более или менее быстро овладевать новыми двигательными навыками [2, с. 227].

В результате исследований Н. А. Бернштейн пришел к выводу: выработка двигательного навыка представляет собой активную психомоторную деятельность, которая образует и внешнее оформление, и саму суть двигательного упражнения. По теории ученого, двигательный навык – это координационная структура, которая, превращаясь в освоенное умение, позволяет решать тот или иной вид двигательного задания. В свою очередь, достижение координированных движений влияет на процесс превращения органа, который двигается, в управляемую систему [2, с. 230–254].

С этой точки зрения, приступая к учебе, человек сталкивается с необходимостью овладения системой определенных навыков, необходимых для успешной двигательной-профессиональной деятельности (независимо от её вида: спорта, вождения автомобиля, музыкальной деятельности, в данном случае – вокальной), который протекает в определенной последовательности, в соответствии с существующими закономерностями их образования, осуществляясь в определенных временных границах, обусловленных скоростью поиска центральной нервной системой индивида адекватных решений осваиваемой двигательной задачи.

Н. А. Бернштейн экспериментальным путем подтвердил, что этот процесс проходит через большое количество проб, ошибок, действий по приспособлению, которые, в конце концов, обеспечивают ей наиболее верное, рационально быстрое осуществление ожидаемого навыка (то есть решение задания).

Важной является и последовательность развития двигательного навыка, обоснованная в данной теории как двухфазовый процесс. В первой фазе происходит установление ведущего уровня навыка; определение двигательного состава движения; выявление адекватных коррекций для всех деталей и компонент движения, характера и степени точности, требующихся от этих коррекций; автоматизация.

Во второй фазе происходят: завершение автоматизации (построение компонентов двигательного навыка в нужной последовательности, срабатывание координационных элементов навыка между собой); стандартизация двигательного состава и его компонентов; стабилизация двигательного акта и укрепление устойчивости его компонентов и деталей, приобретение устойчивости и способности сопротивляться явлениям де-автоматизации, дезориентации [2, с. 230].

Следовательно, двигательный навык, согласно теории Бернштейна, это координационная структура, которая становится освоенным умением решать соответствующий вид двигательного задания.

Рассмотрим теперь, что представляет собой процесс формирования певческих навыков с точки зрения этой теории.

Пение – это сложная система движений всего организма, в первую очередь вокально-артикуляционного аппарата, а также всей телесной структуры певца. В формировании певческих навыков принимает участие совокупность двигательных систем организма: мышечная, дыхательная, фонационная, резонаторная.

С этой точки зрения, задача педагога – помочь студенту-вокалисту научиться и правильно координировать одновременную работу всех систем, формируя навык с наименьшим количеством неверных проб на пути его доведения до автоматизма. В свою очередь, решение этой задачи требует от субъекта обучения умения анализировать комплекс тех своих внутренних ощущений, которые сопровождают процесс фонации, отмечая неверные пробы и запоминая те движения, которые приводят к наилучшему звучанию.

Известно, что опытные певцы и ораторы осознают совокупность своих внутренних ощущений и особенности верного звукообразования, что позволяет им приспособлять голосовой аппарат к различным условиям деятельности. Важными при этом являются характеристики фонационно-телесных зон, которые включают в себя комплекс мышечно-вибрационных ощущений. В области вокального аппарата к ним относят девять основных зон, возникающих у певца в процессе фонации:

1) переднеязычная; 2) заднеязычная, или зона мягкого неба; 3) заднеглоточная; 4) гортанная; 5) костно-лицевая (маска); 6) внутритрахеальная; 7) грудной клетки; 8) диафрагматическая (брюшной пресс); 9) нижнебрюшная [5, с. 118].

Интересно, что Р. Юссон в результате своих исследований пришёл к выводу, что у всех певцов на основе вокально-телесной схемы (схема индивидуальных внутренних ощущений, возникающая при певческой фонации) в первую очередь вырабатывается совокупность рефлекторных, автоматических и полуавтоматических механизмов управлений, и уже во вторую очередь – механизмы приспособлений, более подчиненные волевым намерениям, то есть способность к варьированию сформированного навыка [5, с. 104].

Значимость идей Н. Бернштейна мы находим в высказываниях методистов и практиков итальянской вокальной школы, в понимании которых качество певческого

звука обусловлено механизмом сочетания определенных действий. Так, знаменитый оперный певец Н. Андгуладзе в книге "Homo cantor" пишет, что одним из важнейших в итальянской вокальной школе является постулат: "Si canta col meccanismo, non colla voce" (поёт механизм, а не голос), из чего следует, что пение, в их понимании, происходит не благодаря природному голосу, а на основе отработанного механизма, выработанных певческим рефлексом, в связи с чем процесс организации эмиссии звука доведён до автоматизма) [1, с. 119–120].

В этой же книге Н. Андгуладзе приводит цитату известного тенора Д. Лаури-Вольпи, который в книге "Вокальные параллели" прямо пишет: "Каково же назначение школы?" и сам же отвечает: "Создать механизм".

Такое понимание обусловленности певческого звука определенным механизмом, особенностями фонационной техники и её использования приводит к тому, что в лучших итальянских школах обучение певцов ведется не посредством эксплуатации природных ресурсов, а за счет выработки и развития соответственных механизмов, которые понимаются как певческая техника. Слушая итальянских певцов, приходишь к мысли, что их голоса (несмотря на различия в тембре, типе голоса) чем-то похожи. Представляется, что это сходство проявляется в единых принципах подхода к формированию звука, вокальной техники, в результате чего звучание характеризуется такими качествами, как мягкость, певучесть, пластичность. И дело не в природной схожести, а в том, что представители итальянской школы овладели идентичными певческими механизмами, принципиально общим пониманием задач и способов достижения и использования певческой техники. Поэтому итальянской исполнительской манере не свойственно форсирование звука, т. е. – его извлечение с явным перенапряжением.

Представители итальянской вокальной школы переходят к высоким звукам благодаря незаметной смене регистров (так называемого переключения регистра), что предупреждает использование в новой, более высокой тесситуре, тех механизмов образования звука, которые используются в среднем регистре. В результате, высоту и энергию тона и другие его важные качества, такие, как наполненность, свобода, лёгкость, полётность и естественность звучания, создает не произвольно работающая мышечная система, а автоматически действующий механизм, связывающий воедино разные комплексы движений.

Подчеркнем, что, исходя из теории Н. Бернштейна, на всех этапах необходимо формировать у студентов ясное понимание цели, задач и последовательности формирования навыков, умение осуществлять поэтапный контроль (как педагога, так и самоконтроля обучающихся) за координированной работой голосового аппарата: системой дыхания и резонаторов, а по мере автоматизации этих навыков строить на их основе деятельность более сложного (в данном случае – художественно-исполнительского) характера. Певцу всегда должно быть ясно, что техника, которую он осваивает, это средство, которое необходимо, чтобы достичь в исполнении произведений определенного качества звука, например – легкости, виртуозности или певучести, гибкости, важных для создания ярких и разнообразных художественных образов.

Общий процесс формирования вокально-двигательных навыков можно описать следующим образом:

- нахождение и запоминания тех ощущений, мышечного состояния вокального аппарата, которые привели к наилучшим результатам;
- их повторение, закрепление, автоматизацию, которые заключаются в умении сохранять нужное скоординированное мышечное состояние без детального (поэлементного) самоконтроля;
- формирование умения сознательно сохранять и контролировать эти ощущения в вариативно измененных ситуациях (диапазон, разные гласные и слоги, динамика, фразировка и т. д.), т. е. произвольно ими пользоваться;
- умение сочетать различные навыки в соответствии с контекстными задачами, которые возникают в работе над новыми упражнениями, вокализами, музыкальными произведениями, добиваясь восстановления их автоматизма при быстром переходе от одной технической задачи к другой.

Рассмотрим основные особенности и этапы формирования певческих навыков на примере задачи отработки беглости в исполнении гаммообразных восходящих и нисходящих пассажей в диапазоне децимы, которые достаточно часто встречаются в ариях Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти.

Прежде всего, необходимо на начальном этапе формировать у студентов понимание задач, которые должны решаться при разучивании пассажей. Заметим, что их прекрасно сформулировал еще П. Този в трактате "Взгляды древних и современных певцов", где он пишет следующее: "Вся красота *passagio* в точности и отдельности нот, в постепенном стихании звука, в его равномерности и плавности. Для такого пения непременно надобны сильные легкие вкупе с умением владеть дыханием и с проворством в извлечении звука, ибо лишь тогда каждая нота может звучать отдельно, даже и при самом быстром пении" [6, с. 43].

Ознакомление студентов с высказываниями выдающихся мастеров, прослушивание примеров виртуозного исполнения произведений важно для понимания ими значимости скрупулёзной вокальной работы.

В целом, формирование навыка беглости, независимо от типа голоса, строится на определенной последовательности постепенно усложняющегося комплекса заданий, охарактеризованных ниже.

Начальный этап целесообразно строить на распевках в ограниченном диапазоне (терция – квинта), в процессе овладения которыми важно проверить верное состояние вокального аппарата и наличие координации между составляющими певческого действия. При этом необходимо учитывать индивидуальные особенности студента, определяя наиболее удобные для него гласные, диапазон, с которого ему наиболее удобно начинать работу над развитием беглости, темп, доступный данному певцу.

Требования, которых необходимо придерживаться, – это фонация на задержанном вдохе, пение на опоре, в высокой вокальной позиции (с ориентиром на высший звук данного упражнения); максимальная собранность и острота звука, (что достигается посылом звука в нужную точку); исполнением упражнения на хорошей опоре (в том числе его последних нот), в динамике "mf".

По мере выработки навыка целесообразно варьировать исполнение упражнения на *legato*, *staccato*, *non legato*, постепенно сдвигая темп.

Необычайно важно, чтобы при исполнении как отдельных фрагментов, так и всего пассажа студент ощущал ритмическую пульсацию в движении звуков, приобрел навык максимально быстрого и свободного чередования акцентированного (опорного) звука и более облегченного, но ясного и точного по долготе звучания последующего движения, заполняющего слабые метрические доли (разумеется, не теряя при этом ощущения "опоры"). По сути дела, именно скорость смены состояния мышечного тонуса (акцент-импульс и относительное расслабление) лежит в основе достижения одновременно скорости и четкости, легкости, точности движения [4].

Переходя к постепенному ускорению темпа, важно не терять контроль за всеми перечисленными выше требованиями и ощущениями. И только при достижении полной автоматизации данного навыка возможен постепенный переход к существенному увеличению скорости исполнения интонационного оборота.

Следующий этап в работе над беглостью – это усложнение вида пассажа, например – работа над комбинированным гаммообразным восходяще-нисходящим пассажем в диапазоне децимы.

На первом этапе его освоения целесообразно вычленив из него отдельные фрагменты. В данном случае ими могут явиться две восходящих линии в диапазоне квинты, а затем – нисходящий пассаж от верхнего звука до тоники.

Очень важно предварительно поработать над нисходящим фрагментом пассажа, особое внимание уделяя его последней части, так как, во-первых, он исполняется на относительно небольшом остатке дыхания, во-вторых – на фоне ослабевающего к концу упражнения внимания. С этой целью необходимо формировать у студентов понимание существующей проблемы и активизировать их самоконтроль к качеству опоры, к пению с удерживанием высокой вокальной позиции "до полной остановки звучания" [4].

Объединяя отдельные освоенные элементы, рекомендуется вначале исполнять весь пассаж с паузой между его отдельными фрагментами (квинта – цезура – квинта), затем – пауза и вдох – перед гаммообразным нисходящим пассажем в диапазоне децимы. Паузы между частями пассажа в начале работы над ним могут быть довольно значительными, чтобы певец успел сконцентрировать внимание на следующей задаче (смена регистра, выстраивание высокой певческой форманты). Но по мере освоения пассажа эти паузы должны сокращаться.

Несмотря на то, что студент освоил на предыдущем этапе составляющие части этого упражнения, новая задача их соединения может вызвать временное нарушение достигнутой автоматизации, например – потерю опоры звука, высокой певческой форманты на различных фрагментах его исполнения и т. д. К этой ситуации студент должен быть подготовлен, осознавая, что новое задание требует контроля не только за координацией работы дыхания, резонаторов и голосового аппарата, но и самоконтроля за сменой установки, различной по отношению к исполнению восходящих и нисходящих пассажей, пения на *legato*, *non legato* и т. д.

Весьма полезно исполнять разученные пассажи на разные гласные, слоги, в различном темпе и динамике, что придаст умениям студента гибкость, вариативность и подготовит его к использованию приобретенного умения в различных контекстах.

Убедившись, что данный технический навык посилен для студента, педагог может включать в его репертуар произведения, требующие соответствующей подготовки.

Выводы и перспективы дальнейшего развития. Подготовка будущих учителей музыки к вокальной деятельности предполагает достижение ими технического совершенства в певческо-исполнительской деятельности. Формирование вокально-технических навыков – сложный процесс, который строится на основе координации всех компонентов певческо-фонационной системы.

Знание и понимание процессов формирования и автоматизации вокально-технических навыков поможет начинающему педагогу более логично организовать процесс вокального обучения и максимально эффективно распределить время, отведённое на профессиональную постановку голоса будущего учителя музыкального искусства.

Учёт этих положений влечет за собой пересмотр ряда традиционных для вокальной педагогики способов организации вокально-учебного процесса, целенаправленного планирования технических упражнений, связанных с последующим подбором репертуара, что позволит сосредоточить внимание в процессе работы над ним над художественно-выразительными аспектами исполнительства сценического артистизма студентов в процессе занятий вокалом.

Литература

1. Андгуладзе Н. Д. Вокальные парадоксы и проблемы мастерства / Н. Д. Андгуладзе // *Canto ergosum* : тез. докл. науч. сессии, посв. 90-летию Н. Д. Андгуладзе. – Тбилиси, 1986. – 240 с.
2. Бернштейн Н. А. Физиология движений и активность / Н. А. Бернштейн. – М. : Наука, 1990. – 494 с.
3. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – М. : Музыка, 1963. – 674 с.
4. Кён Н. Г. Стилистическое сольфеджио : метод. пособие для студентов музыкально-педагогических заведений / Н. Г. Кён. – Одесса, 2006. – 173 с.
5. Юссон Р. Певческий голос. Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / Р. Юссон. – М. : Музыка, 1974. – 274 с.
6. Tosi P. F. *Observations on the Florid Songs or Sentiments on the Ancient and Modern Singers* / P. F. Tosi. – Paris, 1874. – 111 с.