

## О ДАННОЙ КНИГЕ

Учебно-методическое пособие «Развитие вокальных навыков и гармонического слуха у студентов театральных учебных заведений» ориентировано именно на музыкальное воспитание студентов театральных образовательных учреждений, имеющих необходимость решить слуховые и голосовые проблемы для дальнейшей профессиональной деятельности, что весьма актуально сегодня.

Структура пособия традиционна: введение, основной текст, заключение, замечательный объемный нотный раздел с упражнениями, библиографический список. Авторы постепенно раскрывают читателю материал с разных вокально-педагогических аспектов.

Хочется отметить, что методические указания представлены простым, доступным языком. Важные профессиональные вопросы объяснены со всей тщательностью и подробностью, что может сделать только педагог-практик.

В содержании подробно раскрываются основные темы авторской методики, в частности: вопросы слуха и интонации, академической постановки голоса и приемов звукоизвлечения.

Бесспорным профессиональным украшением данной работы являются конкретные практические материалы, яркие примеры, описанные в тексте, а также нотные приложения с разнообразными упражнениями.

К достоинствам авторской стилистики следует отнести также краткость и практикоориентированность всех указаний и рекомендаций.

Считаю, что настоящая работа весьма полезна и представляет несомненный интерес для студентов, преподавателей, ведущих это направление деятельности в театральных учебных заведениях. Рекомендую учебно-методическое пособие Елены и Николая Морозовых «Развитие вокальных навыков и гармонического слуха у студентов театральных учебных заведений» к публикации.

*Профессор кафедры сольного  
пения Института музыки,  
театра и хореографии  
РГПУ им. А.И. Герцена,  
кандидат искусствоведения  
Ю.В. Савельева*

## ВВЕДЕНИЕ

Музыкальная подготовка студентов, безусловно, является важной составляющей любого творческого вуза. Это неоспоримо. Но поскольку каждый творческий вуз имеет конкретную специфику и преследует определенные цели, то и отношение к музыкальным дисциплинам разное.

Авторам довелось преподавать музыкальные дисциплины во многих учебных учреждениях, в частности: в Екатеринбургском государственном театральном институте, Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, Санкт-Петербургской Академии театрального искусства (ныне ГИТИС), Школе русской драмы им. И. О. Горбачева, в театре «Зазеркалье» на курсе музыкального театра А. В. Петрова (в рамках Российского государственного института сценических искусств), в Санкт-Петербургской духовной академии на факультете церковных искусств, а также в Институте музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена и других вузах.

Понятно, что такие заведения, как консерватории, музыкально-педагогические институты, институты культуры, уделяют музыкальным дисциплинам более пристальное внимание. Приемные комиссии тщательно подходят к выбору своих будущих студентов. Наличие начального и среднего музыкального образования гарантирует определенные возможности абитуриентов. Студенты таких вузов получают доступ

к знаниям более высокой квалификации и шлифуют свое мастерство на протяжении нескольких лет. Наличие музыкального слуха является обязательным, владение инструментом дает право поступать на инструментальные факультеты, а без природных голосовых данных невозможно рассчитывать на поступление на вокальные факультеты.

При отборе в духовную академию, где воспитываются будущие регенты, на первое место выходит уже духовная составляющая. Там экзаменаторы обращают внимание на то, с какой целью человек пришел в это учебное заведение: наличие направления от его духовного наставника, опыт работы в церковном хоре — вот что учитывается при выборе будущих студентов. В этом случае больше внимания уделяется сольфеджио, теории музыки, владению фортепиано, а не вокальным способностям. Музыкальное дарование как таковое становится вторичным при выборе абитуриентов.

Вузы, в которых присутствует эстрадное отделение, ориентируются прежде всего на индивидуальные особенности голоса, его эстрадную окраску. Учитывается внешность будущего певца, так как ему придется проводить основное время на сцене в качестве солиста. Умение слышать гармонию и петь многоголосие не проверяется совсем.

А как обстоят дела в театральных вузах? Здесь в первую очередь оценивают не музыкальные способности поступающих абитуриентов, а их возможность перевоплощения, открытость и готовность к работе над образом. Это, как правило, люди, умеющие обнажить свое нутро, проявить эмоциональность и т.д. Музыкальность таких абитуриентов является скорее приятным бонусом, чем обязательным условием. На музы-

кальные способности будущих актеров набирающий курс мастер обычно не обращает никакого внимания. Более того, в таких вузах бытует мнение, что музыке студент сможет научиться чуть ли не самостоятельно. Таким образом, курс составляют в большинстве своем безграмотные в музыкальном отношении, плохо слышащие музыку люди, иногда с врожденными или приобретенными недостатками, с несмыканием голосовых складок или даже с узлами на связках. И, как результат, в театры попадают новоиспеченные актеры не только с неразвитым слухом и без певческого голоса, но не способные взаимодействовать с музыкой в спектакле, не владеющие тонкостями вокального ремесла, не чувствующие партнера по сцене.

Получается, что методика воспитания консерваторского студента не подходит для работы со студентом театрального вуза, а воспитанный на хоровых традициях регент не готов к обучению, которое проводят с эстрадным певцом, и так далее.

И хотя предлагаемая нами методика подходит для всех творческих вузов, тем не менее мы решили сделать методическое пособие, ориентированное прежде всего на музыкальное воспитание студентов театральных учебных заведений. Именно там встречаются различные по своей подготовке студенты. Некоторые имеют начальное музыкальное образование, но в большинстве своем приходится работать с людьми с плохо развитым музыкальным слухом, с плохими вокальными данными и т.д.

Мы не станем рассматривать такие предметы, как сольфеджио, теория музыки, история музыкального искусства и другие общие предметы, знание которых необходимо любому музыканту. Богатый опыт работы с оперными певцами, актерами драматических

театров и театров кукол, эстрадными солистами, инструменталистами разных направлений показал, что большинство творческих людей имеют так называемое горизонтальное мышление, — то есть с легкостью слышат и воспроизводят мелодию, но теряются при необходимости подстроить в гармонии другие голоса, не чувствуют вертикали музыки.

Второе наблюдение заключается в том, что при наличии музыкального слуха редко кто из музыкантов (за исключением вокалистов) обладает культурой пения. Как правило, такие музыканты не поют, а напевают мелодию (как на сольфеджио), не заботясь ни о тембральных качествах голоса, ни о дыхании, ни о фразировке.

Частое явление, когда голоса таких студентов не сливаются друг с другом, и мы слышим два абсолютно разных тембра, не способных звучать в ансамбле. Кто-то поет на гортанной опоре, кто-то «в нос» и так далее. Поэтому в ансамбле такие голоса трудно соединимы и, даже при чистой интонации, тембрально противоречат друг другу.

Представьте себе звучание интервала, исполненное двумя однородными инструментами, например двумя кларнетами, или двумя тромбонами. Вы услышите отлично звучащий интервал, в котором звуки будут сбалансированы, где тембр инструментов создаст плотное и красивое созвучие. А теперь представьте звучание этого же интервала, но в исполнении верхнего звука, например, балалайкой, а нижнего — тубой. В этом случае интервал не только не будет звучать слитно, но и не почувствуется как интервал, а будет восприниматься просто как два различных звука.

Так и с человеческими голосами. Чтобы добиться гармонически правильного звучания, необходимо привести голоса к общему знаменателю.

В качестве такого знаменателя сама собой напрашивается техника опёртого на дыхание пения. Очевидно, что она не применима в полном объеме для всех голосов, так как вокальная природа, предполагающая академическую манеру пения, присутствует далеко не у всех. Да и не нужно этого добиваться. Но именно такая техника звукоизвлечения позволяет не травмировать голос, сохранять его в здоровом состоянии многие годы, открыть в каждом голосе качественную тембральную окраску, раскрыть диапазон и силу. И главное, такие голоса прекрасно сочетаются друг с другом.

Помимо всех вышеназванных преимуществ, можно назвать и появляющуюся полетность голоса, которая крайне необходима не только вокалистам, но и актерам театра. Такая работа с голосом помогает также и в развитии искусства сценической речи.

И самое главное, используя эту технику пения, актер при желании всегда сможет отключить ее, если, например, нужно петь в микрофон или же возникнет иная необходимость. Это как обучение катанию на велосипеде. Научиться сложно, но один раз научившись, легко сможешь применить этот навык в дальнейшем. А вот наоборот... трудно.

Мы прекрасно осознаем тот факт, что невозможно, да и не нужно равнять всех под одну гребенку. Нет необходимости делать из безголосого студента «а-ля» оперного певца, но основные принципы академического пения не только не мешают, а наоборот, помогают в становлении любого голоса.

Наша работа затронет два направления. Мы подробно остановимся на методах, позволяющих в короткий срок развить гармонический слух, причем даже у людей не знакомых с азами музыки и, конечно, рассмотрим проблемы звукоизвлечения, постановки на дыхание, благодаря чему формируется красивый тембр, развития подвижности и диапазона голоса. Расскажем об упражнениях, с помощью которых можно добиться быстрых положительных результатов.

*Е. В. Морозова, Н. А. Морозов*

Лето—осень 2023 года

г. Санкт-Петербург



# **1. РАЗВИТИЕ ГАРМОНИЧЕСКОГО СЛУХА**

Проблема гармонического развития голоса стоит довольно остро. При наблюдении за процессом преподавания вокального ансамбля в театральных вузах, соединения ансамблевых сцен в музыкальных театрах, в различных спектаклях, где присутствуют ансамблевые номера, выявляются ошибки преподавания этого важного предмета.

Надо признать, что педагогов, занимающихся профессионально ансамблевым пением не так уж и много, часто этот предмет ведут концертмейстеры (пианисты), которые не понимают природы вокального голоса. Такие педагоги раскладывают голоса в ансамбле как пальцы на клавиатуре. В результате происходит ненужное дублирование женских голосов мужскими. Аккорды, хорошо звучащие на фортепиано, совершенно не подходят в этом виде для дублирования голосами. Часто такие педагоги делят группу не на отдельные партии, а замешивают студентов по половому признаку, и в таком случае каждый голос произведения звучит в октаву, что приводит к скучному и непрофессиональному звучанию ансамбля.

## № 1

Женские голоса

Мужские голоса

Фортепиано

Также распространенной ошибкой в обучении является разучивание произведения по отдельным голосам, а потом попытка соединения этих голосов. «Вычищенные» партии при таком соединении становятся обособленными и плохо соединяемыми. Студенты стараются спеть свою партию, не слушая партнеров. В таких ансамблях почти отсутствует баланс звучания, нюансы, передача звука от голоса к голосу, тембральное единство. Любое музыкальное ухо сразу отмечает искусственность подобного соединения.

Проанализируйте работу таких студентов. Они стараются отойти подальше от человека, поющего другой голос, так как это их сбивает со своей партии. Часто можно наблюдать, как такой студент закрывает ухо, чтобы не слышать стоящего рядом партнера. Или же наоборот — ставит руку рупором так, чтобы ярче слышать самого себя. Знакомая картина?

Необходимо понимать, что каждый человек слышит себя в искаженном варианте. Внутреннее ощущение своего голоса заставляет нас привыкнуть к определенному звучанию (это легко показать на примере записи голоса на магнитофон: свой голос при воспроизведении кажется чужим и непривычным), и нужно

донести до учащихся, что при обучении необходимо ориентироваться не на внутреннее звучание собственного голоса, а на мышечные усилия, которые в этот момент он совершает. Педагог нужен именно для того, чтобы контролировать процесс формирования голоса и вовремя подсказать ученику — на чем нужно сконцентрироваться.

На первой встрече с учениками педагог почти всегда встречается как с отсутствием правильного голосового звукоизвлечения, так и с отсутствием ансамблевого мышления.

Коллективное воспитание здесь играет довольно значимую роль. Конечно же, при индивидуальных занятиях исправляются конкретные недочеты каждого ученика, но и в коллективных занятиях есть своя польза. Во-первых, ученики расслабляются, так как их недостатки не так сильно заметны, как при сольном пении. Можно спрятаться в общем звучании, подстроиться, послушать, что делают другие участники и т.д. Во-вторых, воспитывается коллективное мышление, умение слушать других певцов, возможность понять свое место в общем звучании и так далее.

Редко когда в группе учащихся сразу все оказываются с развитым слухом. Как правило, встречается несколько «гудошников», то есть тех, кто не может воспроизвести правильно услышанный звук. Часто на таких людях сразу ставят крест и записывают их в число безслухих, тех, кому якобы «медведь на ухо наступил». На самом деле в большинстве своем это люди с раскоординированным слухом. Они просто не привыкли издавать звуки на всем диапазоне, а ограничиваются только размерами разговорного диапазона. В этом случае приходится сначала объяснять, каким образом происходит правильное извлечение высоты звука.

Звук — это колебание воздуха, частота колебаний, доступная человеческому восприятию. Ухо определяет предлагаемую частоту колебаний, передает информацию мозгу, мозг отдает команду связкам «сомкнуться в такое-то положение» и... вот тут и случается момент, когда ленивые связки смыкаются не в правильном положении, а в разговорном диапазоне.

Таких студентов очень легко выявить.

Самое первое занятие лучше всего начинать с проверки музыкального слуха. Нажмите на фортепиано ноту *ля-бемоль* первой октавы (для женщин) и ту же ноту в малой октаве (для мужчин). Почему именно эти звуки? Потому что именно в этом диапазоне прекращается разговорная речь и требуется пусть малое, но мышечное напряжение. Сразу же несколько человек возьмут эту ноту на октаву ниже предлагаемой. Объясните им разницу и заставьте спеть на октаву выше, то есть в реальном звучании. В дальнейшем не обязательно делить ноты на «женские» и «мужские», вполне достаточно будет играть ноты в первой октаве. Вот тут и проявятся «гудошники». Они, как правило, начинают петь звук квартой ниже, не понимая различия. Это происходит с теми, у кого слух присутствует, но раскоординирован, так как они поют не просто первый попавшийся звук, а звук, входящий в обертоновый звуко ряд. Здесь стоит сделать небольшое отступление от обучения, рассказать и показать, что такое обертоны, как они формируют основной тон. Это можно сделать при помощи не только графической схемы, но и продемонстрировать вычленение обертонов на открытых струнах рояля, рассказать про флажолеты, объяснить последовательность появления более вырженных обертонов и т.д.

Как правило, подобная демонстрация формирования звука вызывает не только повышенный интерес

у учащихся, но и заставляет более внимательно относиться к обучению. Как же помочь «гудошникам» найти правильный тон? Предложите им сомкнуть связки и прогудеть от самого нижнего до самого высокого (можно и фальцетного) звука на глиссандо. После этого покажите им ноты, которые они воспроизвели и объясните, что нужный звук они уже прошли и остановились гораздо выше его звучания. Далее упражнение повторите медленно и попросите ученика остановиться на правильной ноте.

Иногда педагогу стоит помочь ученику, но как только результат будет достигнут, нужно закрепить в сознании студента необходимость запомнить задействованные при пении мышечные усилия (развивать мышечную память). Как только ученик стал попадать в нужную ноту, попросите его запомнить этот тон и те мышечные усилия, которые он сделал, и тогда уже спеть этот звук еще раз через несколько секунд. Заставьте его думать о воспроизводимом звуке. Мышечная память играет в наших занятиях огромную роль. Необходимо донести до сведения учащихся факт, что слух является только средством, а не панацеей, и что необходимо фиксировать сознанием состояние внутренних мышц.

Помогает такой пример. Маленький ребенок ест кашу и весь оказывается измазанным по причине того, что не может попасть ложкой в рот. Это происходит из-за отсутствия навыков и мышечной памяти. Как только возникает мышечная память, ложка без труда попадает в рот. Или... мы ходим и даже не задумываемся, что наш вестибулярный аппарат постоянно контролирует наше равновесие. Но младенец должен сначала воспитать этот аппарат, чтобы не падать, и лишь потом перестает думать о том, чтобы сохранить равновесие.

Иногда помогает такой практический пример. Предложите ученику закрыть рукой один глаз, и пусть другой рукой он медленно пытается дотронуться пальцем до вашей ладони. При этом нужно зафиксировать момент соприкосновения. Этот момент наступает всегда неожиданно, так как из объемного трехмерного пространства мы переходим в двухмерное, где расстояние не чувствуется. Но если задействовать мышечную память, то контакт становится надежным. Таким образом демонстрируется важность мышечных усилий.

Часто приходится сталкиваться с таким явлением, как «гул самолетов» во время унисонного пения. Это происходит из-за неправильной вокальной позиции учащихся, отсутствия опыта и многих других факторов. Стоит объяснить (иногда на графике) что такое унисон, как звучат голоса вместе и как звучат в октаву при пении разнополых групп. Далее необходимо добиться точного звучания, при котором главным правилом становится «пропадание» своего голоса в общем звучании.

Для демонстрации этой цели обычно выбирается ученик с хорошей интонацией. Попросите его петь одну ноту и держать ее уверенно. Педагог демонстративно поет эту же ноту сначала правильно, затем чуть выше и чуть ниже, чтобы все остальные учащиеся смогли услышать биения в исполняемом звуке. Затем эту же ноту поет вся группа, стараясь спеть как можно более точно.

С первого же занятия заставляйте учеников думать надо всем, что они делают. Мозги должны быть напряжены, не вредно лишний раз повторить ученикам, что их голова должна быть как «кипящий чайник» от активной работы на занятиях. Необходим постоянный анализ всего того, что делается на уроках.

К дальнейшим упражнениям можно подходить только после того, как усвоится правильное попада-

ние в нужный тон. Если группа слабая, то можно начинать с простых последовательностей, то есть с нот, расположенных близко друг от друга. Постепенно задания усложняются. Потом можно петь скачками, сначала в пределах терции, потом в более широких интервалах.

## № 2

Голос

Фортепиано

(не обязательно играть нижний голос. Возможно обходиться только одной нотой)

7

Далее нужно объяснить ученикам закон притяжения в тональной музыке. Это один из самых сильных законов музыки и на нем стоит остановиться подробнее, так как тональная музыка использует этот закон постоянно. Тут примеров можно приводить множество, но один из приемов дает особенно хороший результат.

Выбираем какой-нибудь звук. Предпочтительно опять же обратиться либо к *соль*, либо к *ля-бемоль* как к нотам, удобным для этой цели. Просим на цепном дыхании петь эту ноту и обращаем внимание учеников на их собственные ощущения, объясняя, что будут моменты, когда держать ноту легко, а будут — когда сложно. Далее (лучше играть в фактуре, вот для

чего нужна хорошая подготовка самого педагога) начинаем играть последовательности аккордов, делая модуляции в самые далекие тональности. Модуляции нужно делать таким образом, чтобы нужный звук, вначале входящий в состав аккордов, становился чуждым, а после определенных последовательностей опять же возвращаемся к аккордам, включающим в себя этот звук (последовательность аккордов педагог придумывает на ходу).

### № 3

Голос

Фортепиано

4

7

The musical score for exercise № 3 consists of three systems. Each system has a vocal line (Голос) and a piano accompaniment (Фортепиано). The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The first system (measures 1-3) shows the vocal line with whole notes and the piano accompaniment with triplets. The second system (measures 4-6) continues the vocal line and piano accompaniment. The third system (measures 7-8) shows the vocal line ending with a whole note and the piano accompaniment with triplets. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.



Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)