«Слух и голос. Эффективные пути взаимодействия»

 В настоящее время ситуация с базовым преподаванием сольфеджио в различных музыкальных учебных заведениях складывается неоднозначно. Так повелось, что основную нагрузку в формировании начальных навыков сольфеджио несут на себе музыкальные школы и училища. Именно там, в непосредственной связи с общим музыкальным развитием (развитие ладофункционального слуха, чувства ритма, навыков чтения с листа, записи музыкального диктанта и т.д.), закладывается фундамент теоретических знаний. В высших музыкальных учебных заведениях предмет «Сольфеджио» представляет собой, как правило, гораздо более специализированный курс, отвечающий в той или иной степени требованиям каждой конкретной музыкальной специальности.

 Как известно, слово «сольфеджио» исходно означало вокальные упражнения для развития музыкального слуха и чтения нот с листа. Эта практическая установка осталась ведущей в сольфеджио до нынешних времен. Однако сейчас представление о предмете сольфеджио включает в себя множество других форм тренировки музыкального слуха. Сольфеджио стало сложной и многопрофильной дисциплиной, которая по объему часов занимает, как правило, второе место после специальности в программе и музыкального вуза, и музыкального училища, и музыкальной школы.

 Успешность в овладении базовыми музыкально-слуховыми навыками обычно ставится в прямую зависимость от наличия музыкальных способностей. Градация музыкальных способностей, а также соотношение в курсе сольфеджио слуховой и вокальной «гимнастики» с элементарной теорией музыки в значительной степени определяют дальнейшее развитие предмета.

 Для начала попытаемся проанализировать с точки зрения слуховых и вокальных позиций основную проблему, возникающую у учащихся в процессе обучений, как сольфеджио, так и вокалу.

 Чаще всего встречающийся недостаток в пении вокалистов – детонация, фальшивое пение, как отдельных звуков так и общее «низкое» звучание голоса при пении, интонационное «сползание» к концу произведения или наоборот «завышение» ( особенно при пении a cappella).

 При нормальном состоянии голосового аппарата детонация является, как правило, следствием недостаточного развития музыкального слуха. Поющий человек, не будучи певцом-профессионалом, но обладающий развитым музыкальным слухом, даже в нездоровом состоянии интонирует почти всегда правильно. Точно контролирующее ухо автоматически регулирует работу певческого дыхания и нервно-мышечного аппарата гортани.

 Причины детонации чаще всего кроются в недостаточно согласованной работе отдельных частей голосового аппарата, не направляемых контролем слуха. Ярким доказательством такого предположения является то обстоятельство, что учащиеся чаще всего неточно интонируют в условиях публичных выступлений, когда обычное волнение нарушает нормальную работу дыхания, лишая его надлежащей эластичности. При этом слуховой контроль в значительной мере ослабляется, так как внимание отвлекается на борьбу с неполадками в процессе дыхания.

 Итак, исключив сценическое волнение, которое скорее всего не мешает учащимся на занятиях сольфеджио, получаем две причины интонационно неточного пения:

1.Недостаточное развитие слуха.

2. Несогласованность деятельности голосового аппарата и слуховой контролирующей деятельности.

 Хотя устранением этих причин на протяжении всего периода обучения занимаются педагоги по специальности, преподаватель сольфеджио может и должен оказать им посильную помощь.

 Первым и главным условием обучения вокалистов в классе сольфеджио должна стать запрещающая установка на пение любых упражнений, музыкальных примеров, отрывков произведений «вполголоса», без опоры на дыхание и осознанного включения всех механизмов голосообразования, поскольку даже верная интонация, найденная голосом в «полурабочем» режиме, не закрепляется в мышечной памяти и внутренних слуховых ощущениях. При последующем проведении «в полный голос» проблемы с интонацией возникают снова, а всю работу приходится начинать в другом голосовом режиме.

 Исходя из описанной ситуации и основных проблем, связанных с практикой преподавания сольфеджио, можно сформулировать основные задачи курса сольфеджио для вокалистов:

1. Выработка твердой, устойчивой интонации при чтении с листа в одноголосии и многоголосии.

2.Развитие музыкальной памяти и внутреннего слуха.

3. Развитие чувства ритма и внимания к ритмической точности.

4. Связывание предметов теоретического цикла в единый комплекс со специальными предметами.

5. Расширение музыкального кругозора вокалистов, преодоление некоторого консерватизма во взглядах на современную музыку.

 Прежде чем приступить к изложению непосредственно методических рекомендаций по решению каждой конкретной задачи, хотелось бы отметить, что две последние задачи представляются наиболее важными и сложными в психологическом плане.

 Не секрет, что теоретические дисциплины воспринимаются определенной частью учащихся исполнительских специальностей как тягостная схоластика. Одни считают, что предметы музыкально-теоретического цикла отнимают слишком много времени у специальности. Другие, хотя и знают, что эти предметы содержат дополнительную информацию и небесполезны для музыкального кругозора, все-таки считают, что без них можно обойтись. И в том, и в другом случае сольфеджио осознается как своеобразный барьер, стоящий между теорией и практикой.

 В процессе обучения желательно всеми возможными способами попытаться преодолеть подобное отношение к предмету. Какие средства могут этому помочь?

 Основную помощь оказывает введение в программу обучения большого количества примеров из вокальной литературы, практическое освоение различных вокальных жанров. Хорошие результаты дает также теоретическая работа непосредственно с репертуаром по специальности, анализ исполняемых произведений, введение в программу по сольфеджио специальных навыков по освоению современного музыкального языка.

 Однако помимо программно-методической направленности составления курса сольфеджио преподавателю необходимо учитывать и специфические особенности «вокального мышления».

 Одна из них связана с отсутствием учащихся вокалистов четких музыкально-теоретических представлений. Например – о ладовой структуре.

 Как показывает практика, при объявлении тональности (например, будущего диктанта) Ми-бемоль мажор учащиеся радостно восклицают: «Три знака при ключе!» .Однако вопрос педагога, о каких именно знаках идет речь, часто вызывает заминку, хотя из названия тональности это очевидно. Это говорит о том , что при поверхностной заученности квинтового круга его структура остается за пределами сознания многих учащихся.

 Похожая ситуация складывается и с построением звукорядов и аккордов. Диезы и бемоли как необходимые «кирпичики» этого построения часто оказываются просто исключенными из сознания учащегося (при проведении, например, гаммы Ре мажор, после уточнения количества знаков, учащиеся просто забывают о них – они вне системы его мышления, потому что не обладают для него конкретной связью с ладовой структурой). В этом случае полезным оказывается проведение гамм с обязательным акцентом на возникающие полутоновые ходы, с остановкой на них. Также помогают блиц-тесты на быстрый поиск полутонов в гаммах с различным количеством знаков, в натуральном, гармоническом и мелодическом видах, с фиксированием внимания на ступенях, между которыми эти полутоны возникают.

 Мышление вокалистов в большинстве случаев – так называемое «горизонтальное». Мелодия, по их собственному выражению, как бы «стелется ковром перед глазами». Такой принцип мелодического мышления помогает избежать ненужного психологического напряжения при исполнении высоких нот, сгладить регистры, добиться более устойчивого положения гортани и, как следствие,- более красивого, ровного звучания голоса.

 Преимущество подобного способа мышления очевидно для вокалистов, так как этот способ помогает решению непосредственно вокально-технических задач, описанных выше. Однако перед педагогом по сольфеджио возникает непростая проблема: установить учащимся общий язык в вопросах терминологии.

 В качестве примера можно привести следующий факт: при определении обращения того или иного септаккорда учащиеся пользуются так называемым «местоположением секунды» (по практике музыканта с активными звуковысотными представлениями, она находится внизу, в середине или вверху аккорда). Вокалисты же зачастую пользуются словами: в начале, в середине и в конце. Они слышат аккорд горизонтально, определяя местоположение секунды на плоскости. Такая формулировка создает предпосылки для непонимания, однако принципиально не сказывается на точности определения обращения септаккорда.

 Следовательно, подобный способ определения обращения аккорда может использоваться. Но в начале обучения необходимо выработать некие общие принципы создания терминологии, приемлемые и для преподавателя, и для учащегося. Был найден комбинированный способ определения «звуковысотности-звукодальности». В его основу положен момент удаленности того или иного звука от исходной точки. Схематично эту удаленность можно представить как некую систему координат, где вертикальное построение аккорда отражается в горизонтальном:

 D56

 D56

Такая схема может быть применена и к интервалам, и к отдельным звукам как ступеням гаммы, что помогает в конечном итоге добиться нужного результата при определении, например, напряженности интервала, его устойчивости или неустойчивости.

 Некоторые сложности могут возникать при нахождении исходной точки. Удобнее всего начинать искать эту точку в среднем регистре каждого из голосов, что позволяет добиться спокойного, ненапряженного звучания голоса. Именно отсутствие напряжения становится в данном случае первым мышечным ощущением, которое фиксируется мозгом как определяющий фактор и закладывает основу формирования внутренних музыкально-слуховых представлений.

 Предложив учащимся в классе сольфеджио пропеть наиболее удобный для них звук, преподаватель получает несколько различных нот у разных по тембру голосов. У сопрано это, как правило, фа-соль первой октавы, у меццо-сопрано-ре-ми первой октавы. У теноров – соль – ля малой октавы. Если обратиться к методикам обучения вокалу, то окажется, что эти ноты лежат в зоне так называемых переходных нот, где происходит смена регистров. Однако именно эти звуки чаще всего соответствуют звучанию обычной речи и являются наиболее удобными для мгновенного воспроизведения.

 Зафиксировав внимание учащихся на соотношении указанных звуков с абсолютной высотой и названием ноты, можно получить исходную точку для определения других звуков, интервалов и аккордов. Здесь на помощь преподавателю сольфеджио приходит преподаватель по вокалу. У каждого преподавателя-вокалиста есть излюбленный набор упражнений-распеваний, которые направлены на сглаживание регистров и обязательно включают в себя эти переходные ноты. Вокалисты сами с удовольствием предоставляют примеры подобных распеваний, а так как каждый из них заинтересован в совершенствовании своей вокальной техники, осмысление этих упражнений-распевок в теоретическом ключе вызывает неподдельный интерес и тем самым связывает специальность и сольфеджио в единое целое.

 Из трех лет обучения сольфеджио в течение первых двух создается база музыкально-слуховых представлений на основе классической тональной музыки. Учащиеся-вокалисты учатся правильно интонировать гаммы, осваивают простые интервалы и аккорды, квинтовый круг, вырабатывают чувство ритма на самых простых упражнениях. Некоторые из этих упражнений и методических рекомендаций к ним представлены в следующем разделе доклада.

Освоение базового сольфеджио.

Ладотональность. Мелодика

Ладовое чувство может проявляться на трех уровнях.

1.Звуковысотный уровень (звукозаряд, ладо-ступеневые отношения звуков). Для его улучшения автор предлагает собственные упражнения на освоение различных интервалов, вначале как самостоятельных ячеек, а затем как соотношений ступеней в ладу в самых различных вариантах.

Первый вариант упражнения:

Задание:

а)построить м.3 от фа;

б) поочередно представлять м.3 как сочетание различных ступеней, используя поддержку аккордов фортепиано;

в) транспонировать упражнение от других нот, быстро определяя тональность и находя соответствующие аккорды на фортепиано.

Второй вариант упражнений:

Задание:

а)построить ч.4 от ми;

б) без помощи инструмента находить устойчивые ступени в разных тональностях, в зависимости от мысленной замены ступеней.

2. Функционально-динамический уровень (отношение метрической опорности-неопорности, устойчивости-неустойчивости, стабильности- переменности между звуками в данном ладу).

 Очень важно закрепить в сознании учащихся, что носителями ладовых функций могут быть: тон, интервал, созвучие, аккорд. Акцентируя внимание на «внезапном» возникновении ладовых функций, преподаватель может исподволь осуществить подготовку к слуховому восприятию нетрадиционных ладов посредством уже сформированных слуховых установок.

3.Интонационный уровень (обобщение типов мелодического движения, способов интонирования).

 С.Максимов в работе «Певческий строй» предложил упражнение, которое предполагает настройку на определенный лад по одному звуку в условиях различной гармонизации (например, звук ля принимается сначала как тоническая ступень Ля мажора, затем как вводная Си-бемоль мажора и т.д. в пределах диатоники). При этом необходимое доведение до тоники становится основным стимулом к возникновению чувства опоры:

Упражнение может быть транспонировано от любого звука. Порядок возникновения ладоступеневых соотношений может быть изменен.

 Варианты исполнения:

1.С аккомпанементом преподавателя.

2. С самостоятельным аккомпанементом студента.

Подобные упражнения помогают развивать звуковое воображение, мысленные музыкальные представления, без которых невозможно развитие профессионального музыкального слуха. Для вокалистов проблема мысленного внутреннего пения как предслышания пения реального особенно актуальна. Чистота интонирования полностью зависит от внутренних слувых и мышечных представлений.

Задание:

а) просольфеджировать мелодию вслух;

б) проверить правильность интонации, проиграв мелодию на фортепиано;

в) мысленно пропеть мелодию с текстом, последний звук пропеть в голос, проверить чистоту интонации на фортепиано.

 На начальном этапе полезно сопровождать одноголосное пение игрой на фортепиано. Это помогает учащимся выработать более точную интонацию и психологически их раскрепощает. Они чувствуют привычную поддержку фортепианного звучания, что приближает занятия по сольфеджио к занятиям по специальности.