

- В.В. Задерацкий // Музыка и современность / сост. и общ. ред. Д. В. Фришман. – М.: Музыка, 1975. – Вып. 9. – С. 161 -225.
3. Кон Ю.Г. Заметки о ритме в «Великой священной пляске» из «Весны священной» Стравинского / Ю.Г. Кон // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров / сост. Л. Г. Раппопорт. – М.: Музыка, 1971. – С. 222-248.
 4. Сергеева Л.Н. О мелодике Стравинского в произведениях русского периода творчества / Л.Н. Сергеева // Вопросы теории музыки / ред.-сост. Т. Мюллер. – М.: Музыка, 1975. – Вып. 3. – С. 320-334.
 5. Харлап М.Г. Тактовая система музыкальной ритмики / М.Г. Харлап // Проблемы музыкального ритма / сост. В.Н. Холопова. – М.: Музыка, 1978. – С. 48-104.
 6. Холопова В.Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века [Текст] / В. Н. Холопова. – М.: Музыка, 1971. – 303 с.

Сернова Тамара Вячеславовна,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры
музыкально-педагогического образования.

*Белорусский государственный педагогический университет
имени Максима Танка, г. Минск, Беларусь.*

Черняк Валентина Адольфовна,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры
музыкально-педагогического образования.

*Белорусский государственный педагогический университет
имени Максима Танка, г. Минск, Беларусь*

В КЛАССЕ ЭДУАРДА ПЕЛАГЕЙЧЕНКО (НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП РАБОТЫ СО СТУДЕНТОМ)

Развитие вокального академического исполнительского искусства в Беларуси тесно связано с именами ведущих оперных певцов, которые смогли реализовать себя не только как выдающиеся вокалисты, но и высокопрофессиональные педагоги, среди них: Л. Галушкина, А. Генералов,

К. Дроздова, М. Жилюк, Т. Нижникова, Э. Пелагейченко, И. Шикунова и другие. Их педагогическая практика создала основу для успешного развития вокального искусства в республике, которое по праву завоевало достойное место в мировом культурном пространстве.

Являясь выпускниками различных музыкальных вузов, белорусские педагоги-вокалисты в своей практике гибко сочетают лучшие исполнительские традиции русской, западноевропейской, украинской, белорусской музыкальных культур, выработав конкретные принципы и методы воспитания певца, что создало благоприятные условия для становления и развития вокальной школы в Беларуси.

В нашей статье мы остановились на рассмотрении основных приемов работы с начинающим певцом (начальный этап) одного из ведущих теноров Беларуси – народного артиста РСФСР Эдуарда Пелагейченко. Певец – выпускник Новосибирской государственной консерватории. С 1985 по 2006 год являлся ведущим солистом Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь, исполнивший более 20 ведущих партий тенорового (лирического и драматического) репертуара. Доцент кафедры пения Белорусской государственной академии музыки.

Изучение вокально-педагогического опыта Э. Пелагейченко показало, что формирование основ вокального мастерства у начинающего певца осуществляется педагогом через постепенное нарабатывание определенных исполнительских действий, приемов и навыков. Последовательность обучения связана с рядом условий, влияющих на формирование у ученика определенной культуры отношения к процессу обучения, которые, по мнению Э. Пелагейченко, являются обязательными.

Прежде всего, неременным условием успешности формирования начинающего певца Э. Пелагейченко считает дисциплину и организованность в процессе обучения. С первых занятий педагог следит за самодисциплиной студента. Определенность и доступность пониманию ученика заданий, является своеобразным стимулом к организации процесса его становления, проявлению

им активности, инициативы, реализации творческого потенциала, преодолению вокально-технических трудностей, изучению нового репертуара.

Вместе с тем, Э. Пелагейченко большое внимание уделяет умению ученика настраиваться на творческий процесс. В случае, когда студент не готов к уроку, педагог категоричен в своем решении. Он отмечает: «Попустительство вредно, оно развращает и расслабляет. Поэтому считаю, что конкретное педагогическое решение имеет важное воспитательное значение. Оно заставит нерадивого студента пересмотреть свое отношение к учебе, и это, в конечном счете, принесет пользу всем. Студент на урок должен являться подготовленным. Изучив и проработав заданный материал, строго в свое время по расписанию, в рабочем состоянии...» [3, 159].

Отсутствие поспешности в работе со студентом позволяет, по мнению педагога, выявить у ученика индивидуальную специфику функционирования его голосового аппарата, склонность к реактивному освоению приемов звукообразования, гармоничности и точности движений. Исходя из индивидуальных особенностей голоса, весь процесс работы над координацией голосового аппарата осуществляется на системе целесообразно подобранных музыкально-фонетических упражнений. Значительное внимание Э. Пелагейченко уделяет упражнениям на дыхание без голоса. По мнению преподавателя, они позволяют укрепить мышцы, которые будут участвовать в процессе фонации; налаживают координацию между основными составляющими голосового аппарата; активизируют артикуляционный аппарат; позволяют освоить различные виды атаки звука.

Обязательным условием продуктивной работы в классе Э. Пелагейченко считает систематические занятия студента с концертмейстером, которые, по мнению педагога, позволят ученику не только разучить учебный репертуар, но и детально проработать исполнительские приемы, осознать специфику их применения, что положительно скажется на формировании его певческой культуры. Именно контроль со стороны концертмейстера является, как подчеркивает преподаватель, основой этому, так как именно «от уровня

музыкальной культуры и эрудиции концертмейстера напрямую зависит вкус и исполнительские возможности студента» [3, 142].

Работа голосового аппарата организуется в классе как процесс, ориентированный на формирование вокально-исполнительских навыков, их систематизирование, уравнивание, выстраивание «динамического стереотипа» (И. Павлов), что соответствует современным подходам к воспитанию певца. Э. Пелагейченко стремится добиться установления у студента условнорефлекторных связей, которые закрепляются, автоматизируются, становятся условнорефлекторным стереотипом, в результате чего развивается вокальная техника.

Овладение вокальной технологией Э. Пелагейченко осуществляет на основе резонансного принципа голосообразования, способного обеспечить максимальную силу, полетность и красоту тембра при минимальных физических затратах. Значительную роль резонаторов в пении подчеркивали в своих трудах Д. Аспелунд, Л. Дмитриев, Ф. Заседателев, И. Ливидов, В. Морозов. Так, например, В. Морозов, автор резонансной теории пения, отмечает, что умелое использование резонаторов благотворно влияет не только на тембр голоса, но и на полетность звука, его высокое формирование, способствующее округлению. Активное применение головного регистра позволяет создать звук с хорошими тембровыми, колоритными, техническими свойствами [2].

Вместе с тем, Э. Пелагейченко целенаправленно развивает умение студента «слышать» и «представлять» звучание, создавать «образ воображаемой цели» (В. Морозов): «Это своего рода эталон для сравнения с тем результатом, который получается после попытки его воспроизвести. По нему же регулируется система движений, поэтому его можно назвать регулировочным образом. Звуковой образ вызывает соответствующие двигательные представления» [1, 77].

Свою роль педагог видит в направлении внимания ученика на определенные параметры звучания и на соответствие ему вокально-

исполнительских приемов, а также на расшифровку механизма воспроизведения звука и возникающих в звучании погрешностей. Подобным образом поступали и ведущие представители итальянской вокальной школы, считавшие, что недостаточно только услышать правильное или неверное звучание, необходимо понять механизм действий голосового аппарата.

При пояснении условий выполнения мышечных приемов Э. Пелагейченко считает целесообразным использовать преподавателем специальную терминологию, владение которой должно быть продиктовано «глубоким знанием работы голосового аппарата, знанием реальных функций его отдельных частей, а не произвольными догадками или неверными восприятиями от извлеченного звука» [3, 149]. При этом, как отмечает педагог, знания должны вводиться в учебный процесс постепенно, когда ученик готов к их восприятию. Он подчеркивает: «Чтобы объяснение достигло цели, оно должно даваться в четкой форме, без случайных, ненужных слов, точно подчеркивая ту мысль, на которую следует обратить внимание ученика. Каждому новому термину, который вводит педагог в процессе обучения, должно соответствовать конкретное, совершенно определенное представление ученика» [3, 150].

Для эффективного овладения вокальной технологией на основе естественного певческого резонанса, приоритетным условием педагог считает организацию певческого дыхания. Следует отметить, что тип дыхания (смешанный), регулирование степени выдоха и фиксации внимания на его организации в классе Э. Пелагейченко полностью схожи с научными данными, полученными исследователями в лабораторных условиях (Л. Дмитриев, Л. Ярославцева). С первых занятий ученик должен контролировать качество певческого звука, держать его на дыхании и следить, чтобы он был ровный и одинаковой силы. Данное требование перекликается с установками многих известных педагогов пения (М. Донец-Тессейр, М. Мирзоева, Е. Нестеренко, Е. Образцова и других).

Стремление к целостному и координированному функционированию голосового аппарата в пении определяют и выбор методов, сознательно воздействующих на различные стороны фонации. Широкое применение в практике Э. Пелагейченко нашел эмпирический метод с большим количеством практических приемов. В работе из многообразия вокально-педагогических средств, используемых в практике, он выбирает показ в сочетании с пояснениями. Хороший вокальный слух, знание особенностей голоса ученика, позволяют ему демонстрировать технологию исполнения приема, вызывая у студента не только понимание его сути, но и соответствующую эмоциональную реакцию. Говоря о значении показа при разучивании произведения, педагог отмечает: «Показ примеров голосом обладает неоценимым достоинством, если его верно использовать. Этот прием в высшей степени нагляден, заразителен, доступен, побуждает ученика интуитивным образом искать нужные ощущения и способы их запоминания» [3, 148].

Важное место занимает применение фонетического метода, дифференцированное использование которого позволяет в соответствии с типами недостатков звукообразования добиться желаемой звучности, снятия напряжения, форсировки, обеспечить качественное развитие голоса.

Педагог последовательно организует нужную координацию мышц артикуляционного аппарата, снимает излишнее напряжение и одновременно добивается ровного звучания гласных фонем, требующих, в отличие от речевых, большего округления. Для этого широко используется такое явление, как «физиологическая инерция» (Д. Аспелунд). Начало упражнения с гласных «у», «о» способствует прикрытию звука, для их осветления педагог рекомендует приближать звучание к «е», «а». Если «а» формируется далеко, что приводит к заглубленному звучанию, она дается в сочетании с согласной «н», берущейся в начале упражнения для нахождения близкого звучания

гласной «а». Последовательность включения в работу гласных строго индивидуальна и зависит от особенностей голоса ученика.

Фонетический метод активно применяется Э. Пелагейченко и при пении вокализов, но строго индивидуально. Выбор гласных обусловлен недостатками ученика, но всегда направлены на выработку активной и мягкой атаки звука, экономное расходование дыхания, удерживание близкого, естественного звучания голоса. Основными требованиями к воспроизведению данного вокального материала являются: ясность артикуляции, сохранение однородности звучания слогов при удержании высокой позиции звука.

Таким образом, отметим, методика Э. Пелагейченко показала, что в ней задействован комплекс индивидуально-направленных определенных художественно-дидактических приемов. Процесс овладения вокально-исполнительской деятельностью в классе педагога представляет собой последовательное сочетание вокально-технической и исполнительской составляющих. Подобное сочетание позволяет начинающему певцу естественно и осознанно переносить осваиваемые вокальные приемы в изучаемый репертуар, на котором он совершенствует свои исполнительские умения и навыки.

Список литературы

1. Дмитриев, Л.Б. Основы вокальной методики / Л.Б.Дмитриев. – М.: Музыка, 2000. – 368 с.
2. Морозов, В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В.П. Морозов. – М.: Искусство и наука, 2002. – 496 с.
3. Пелагейченко, Э.И. Истоки современной белорусской школы пения: учеб.-метод. пособие / Э.И. Пелагейченко. – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2010. – 187 с.

Тараева Галина Рубеновна,
доктор искусствоведения, профессор кафедры
теории музыки и композиции.
*Ростовская государственная консерватория
им. С.В. Рахманинова, г. Ростов-на-Дону, Россия*

ВИДЕОПРОЕКТ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБУЧЕНИИ КАК ТВОРЧЕСКАЯ ФОРМА

Сегодня в музыкальном образовании, может быть, самой острой потребностью является поиск инновационных технологий обучения. Именно, поиск технологий – не методик и приемов. Это означает, что важно представить и стратегии, и конкретный облик учебного процесса. Конечно, музыкальное образование – широкое понятие; за ним стоит и начальная ступень, и средние специальные заведения (колледжи, училища), и вузы. В специальных вузах сегодня есть различные компетентностные ориентиры – подготовка музыкантов-исполнителей и преподавателей, в том числе, учителей музыки для общеобразовательных школ. И в музыкальных школах, которые до недавнего времени – по умолчанию – были ориентированы на предпрофессиональное обучение, теперь выделено общеразвивающее направление. Кроме того, в специальных музыкальных вузах открыта подготовка учителей музыки в общеобразовательной школе. Это все создает, может быть, пеструю картину, где не очень отчетливо определяются конкретные задачи преобразований.

Но эта пестрота – мнимая; у нее есть четко выраженная направленность, которую мы не всегда объясняем себе с непрекаемой уверенностью. Эта направленность формулируется однозначно: *преодоление разбалансированных отношений музыкальной культуры и образовательной системы.*

Музыкальная культура – чтобы не вторгаться в научные дебри объяснения понятия – это жизнь музыки в обществе, существование людей с музыкой. Важные точки этой панорамы, точнее, пласты или планы надо четко определить. Это широко звучащий и востребованный репертуар, формы музицирования, звезды и кумиры публичной презентации, личные формы