

6. Духовное производство. Социально-философский аспект проблемы духовной деятельности М., 1981.
7. Золтан Денеш. Этнос и аффект. История Философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля М., 1977.
8. Копленд А. Музыка и воображение // Советская музыка. 1968. № 2—4.
9. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепьянной игры. Записки педагога. 5-е изд. М., 1987
10. Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции. М., 1972.
11. Роджерс К. Взгляд на психотерапию становления человека. М., 1994.
12. Смольянинов И. Ф. О прекрасном говорить прекрасно. М., 1972
13. Сохор А. Н. Музыка и общество. М., 1972
14. Цыпин Г. М. Портреты советских пианистов. М., 1982.
15. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности. М., 1994.
16. Цыпин Г. М. Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества. М., 1998. Кн. 1.

Т. В. Сернова

РАБОТА НАД ВОКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ (ИЗ ОПЫТА ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРОФЕССОРА Т. Н. НИЖНИКОВОЙ)

Изучение педагогического опыта ведущих педагогов-вокалистов Беларуси является, на наш взгляд, необходимым условием в сохранении национальной культуры, так как «передаваемые последующему поколению приемы, методика, педагогические принципы, а также особенности интерпретации тех или иных произведений становятся со временем теми специфическими чертами, которые характеризуют ту или иную исполнительскую школу» [1, с. 23].

Сегодня отличительной чертой современной вокальной педагогики является унифицированность методов обучения, когда при переходе из одного вокального класса в другой можно отметить одни и те же рекомендации и замечания. Поэтому говорить о педагогическом кредо каждого отдельного преподавателя пения можно лишь относительно того, каким образом он воплощает эти единые принципы

В данной статье сделана попытка раскрыть некоторые приемы работы над вокальным произведением, используемые в педагогической практике народной артистки СССР, профессора Белорусской государственной академии музыки Тамары Николаевны Нижниковой.

Основную задачу при работе над вокальными произведениями Нижникова видит в формировании у студента исполнительского комплекса (состоит из слуховых, зрительных, двигательных, мыслительных компонентов), необходимого для самостоятельной творческой деятельности.

Исходным принципом в подборе репертуара для профессора является требование высокого художественного качества музыки и литературного текста. Она избегает произведений, написанных на невыразительный и «мало музыкальный текст». Глубокие знания вокальной литературы позволяют ей постоянно обновлять репертуар учеников, принцип подбора и формирования которого сходен

с положением, высказанным Гольденвейзером: «Надо давать репертуар, так сказать, "в сторону наибольшего сопротивления", то есть такой, который помогает преодолению слабых сторон учащегося. Однако для выступления в концерте или на экзамене нельзя подбирать репертуар из подобных вещей, это может нанести ученику только травму. Надо приготовить такие произведения, которые он может хорошо сыграть» [1, с. 29]. Систематически работая над произведениями зарубежной, русской и белорусской музыки, педагог воспитывает у студентов понимание и «слышание» особенностей каждого музыкального стиля, исходя из требований современного вокального исполнительства, которое вбирает в себя стремление к сохранению старых традиций и одновременно к поиску новых исполнительских приемов и интонаций.

Углубленное изучение произведения, вслушивание, вживание в него, раскрытие заложенного в нем содержания умом и чувством характерно как для Нижниковой-певицы, так и для Нижниковой-педагога. С этой целью профессор старается весь процесс обучения построить в рамках творческого поиска, когда студент, направляемый педагогом, учится аналитически вникать в музыкальный материал, искать в каждой музыкальной фразе жизненные интонации, наделять их эмоциональным отношением и выразительностью, уметь чувствовать красоту мелодической ткани и изложения. Совмещая в себе, таким образом, черты дирижера, режиссера, теоретика-музыковеда, Нижникова практически с первых занятий уделяет внимание развитию подобных навыков, ибо, как отмечал известный психолог С. Л. Рубинштейн, «нельзя рассчитывать на то, что поставленный лицом к лицу с предметом наблюдения учащийся всегда увидит в нем то и так, как это нужно. Мало слышать, нужно уметь слушать, мало видеть, нужно уметь смотреть. Поэтому в педагогическом процессе необходимо предварительно организовать процесс наблюдения, подготовить к нему учащихся» [10, с. 200]. Как известно, в любом исполнительском процессе неизбежно присутствует момент субъективной интерпретации, ибо нотный текст достаточно абстрактен и предполагает бесконечное разнообразие интонационно-исполнительских прочтений. В связи с этим профессор требует от ученика как бы переосмыслить, додумать созданное композитором в меру своих возможностей, музыкального мышления. Содержательное высказывание по данному вопросу можно найти в статье Ю. Кузнецова. Он пишет: «Процесс создания художественного образа состоит из непрерывного ряда "решений", которые художник должен принимать, чтобы материализовать свой эстетический идеал. Выбор эстетически оправданных форм, движений, красок, звуков, слов всегда основывается на сложном сочетании того, что художник осознает, и того, что им как мотив решения осознается плохо или даже не осознается вовсе. Этот неосознаваемый мотив решения всегда присутствует в подлинно художественном творчестве» [7, с. 80].

Репертуар студентов в классе Нижниковой разнообразен в стилистическом отношении. Он включает произведения зарубежной и русской вокальной классики, сочинения веристов и импрессионистов, современную вокальную музыку, национальное вокальное народное творчество. Однако к этому разнообразию Нижникова относится весьма осторожно, считая, что быть универсальным, петь все подряд без исключения трудно, особенно молодым певцам. Это неминуемо приведет к частичному выполнению музыкальных требований, указанных автором, и весь процесс исполнения будет заключаться лишь в приспособлении голоса к разрешению непосильных вокальных задач. Поэтому, особенно начинающим певцам, профессор рекомендует сначала придерживаться одного музыкального стиля, постепенно расширяя границы.

Являясь противником незыблемости сложившихся исполнительских догм, профессор считает возможным изменять некоторые динамические, темповые и иные указания авторов, если это убедительно и способствует раскрытию артистической индивидуальности исполнителя. Особенно это касается музыки иностранных композиторов XIX века, в исполнении которой допускается меньшая строгость в трактовке замысла, позволяется использование в ней портаменто, фермато, темповой свободы и т. д. Однако все это позволительно лишь после того, как неукоснительно соблюдены все указания автора, досконально точно выучен музыкальный текст.

Важным критерием исполнительского мастерства для Нижниковой является владение приемами кантиленного пения. Воспитанию этого навыка уделяется особое внимание. Кто бы ни был автор, каков бы ни был стиль, основой исполнения всегда является кантилена. Этот принцип является определяющим и в выборе вокальных сочинений XX века. Условия их отбора — вокальность, полезность для голоса, общей вокальной культуры и мастерства певца. Произведения необычайно сложные и замысловатые, новые по мелодическому и гармоническому языку, но талантливо и удобно воплощенные в вокальной партии, в которой технические и акустические «новации» не являются самоцелью, охотно включаются в репертуар учеников (сочинения Дебюсси, Пуленка, советских, современных зарубежных и белорусских композиторов).

Большое значение в подборе репертуара Нижниковой отводит народной песне. Для профессора народная песня — не только основа национальной вокальной культуры, знание и понимание которой необходимо любому современному исполнителю, но и прекрасный материал для развития вокально-художественного потенциала студента, позволяющий с первых уроков раскрываться ученику как исполнителю-интерпретатору. Как справедливо указывал Л. Б. Дмитриев, «исполнение народной песни не допускает увлечения чисто вокальной стороной пения. Песня раскрывается по мере преподнесения текста. Слово здесь является непременным и ведущим элементом исполнения, мелодия же повторяется от куплета

к куплету, не имея возможности дальнейшего музыкального разворота. В соответствии с этим внимание ученика должно быть особенно приковано к содержанию текста и умению его петь. Песня — отличный материал для выработки естественного вокального слова» [5, с. 583].

Профессор четко отделяет манеру исполнения арии от романса или песни. В арии выразительность текста, фразы, смена нюансов исполняются очень выпукло крупным мазком. Дикция особенно яркая, четкая. В романсах она требует идеального голосоведения, особой гибкости голоса, камерности звучания, создающего наилучшие возможности для передачи тонких оттенков настроения, нюансов слова произносятся изящно, грациозно. В исполнении же народных песен требуется простота, задушевность, особенно мягкая, близкая к речи, подача текста, что определяется характером звучания голоса. Основное условие их исполнения — приближение звучания к академической манере исполнения. В народных песнях допускаются некоторые определенные вольности в отношении произношения слов и даже музыкального текста. Однако совершенно непозволительно исполнение народных песен или романсов в оперной манере.

Приступая к работе над произведением, Нижникова ставит перед учеником четкие цели и посильные задачи. Работа начинается с выявления особенностей сочинения, связанных, прежде всего, с национальным языком (произведение всегда исполняется на языке оригинала), с эстетическими принципами той вокальной школы, в традициях которой написано произведение; далее намечаются исполнительские пути воплощения

Важным моментом в работе является требование быстрого и тщательного выучивания музыкального материала наизусть, что помогает профессору следить за творческим развитием ученика, позволяет контролировать, насколько точно усвоены исполнительские навыки

Когда абсолютно точно выучен словесный и нотный текст, профессор проводит детальную работу над правильным звучанием каждой фразы, кропотливо оттачивая каждый звук, чтобы ученик знал, что он должен делать и какие технические средства использовать при исполнении. О необходимости подобной работы профессор Л. Б. Дмитриев писал: «Певец, чтобы обрести необходимое творческое состояние и целиком переключиться на выполнение исполнительских задач, должен владеть певческими навыками, доведенными до автоматизма. Только тогда, когда исполнитель свободно распоряжается своим голосом, он оказывается способным к вхождению в образ, к глубокому погружению в творчество. Вокальное несовершенство, заставляющее певца концентрировать свои сознательные усилия для достижения желаемого звучания, неминуемо нарушает течение исполнения, которое теряет свою убедительность, органичность, естественность. Установки нашей психики на исполнение уступает место установке на выпевание мелодии в правильной вокальной форме» [4, с. 143].

Важным моментом в процессе освоения произведения является работа над развитием эмоциональной сферы ученика. Исходя из классификации музыковеда В. Н. Холоповой важнейших типов эмоций, возникающих в процессе общения с музыкой, Нижникова выстраивает у ученика связь между его субъективными эмоциями и эмоциями, изображаемыми в музыке, что в итоге проецируется на тембр, силу и атаку звука и т. д. Вся работа направлена на то, чтобы вызванные «серьезные» чувства у исполнителя постепенно трансформировались в соответствующие исполнительские установки и зафиксировались им, что поможет при выходе на сцену «переключить установку с реальной действительности на воображаемую (войти в образ)» [2, с. 21]. Профессор с помощью ассоциативного мышления вызывает в сознании студента образы, соответствующие тем, которые необходимо воплотить в произведении в связи с определенной художественной задачей, т. е. добивается установки, сформированной на «воображаемую реальность» (Р. Г. Нотадзе) через обращение к чувствам (боль, плач, смех, радость, гнев). В этом смысле большое значение приобретает метод «как будто» (В. П. Морозов), когда у ученика выстраивается «мостик» между жизненными и музыкально-исполнительскими эмоционально-образными ассоциациями. Как пишет А. Г. Мерабени, «метод, использующий эмоциональное состояние певца, позволяет наиболее полно реализовать принцип единства вокально-технического и художественного развития, создает условия для более эффективного и быстрого формирования певческого голоса и одновременно развивает эмоциональную выразительность у молодого певца» [8, с. 20].

Эмоциональную сторону исполнения профессор стимулирует через выявление национального своеобразия авторского письма, активизацию музыкального мышления, ритмическое чутье, развитие индивидуальной творческой свободы и т. д. Важным условием является обращение внимания певца к его жизненному опыту — наблюдению за жизнью, анализу человеческих чувств и поступков. Нередко профессор обращается и к смежным видам искусства. Так, работая над музыкальным образом, она просит ученика найти не только психологическое состояние, отраженное в тексте, но и пластическое видение его. С этой целью на помощь исполнителю привлекаются произведения литературы и изобразительного искусства, скульптурные и архитектурные композиции, что позволяет повысить активность определенных представлений и тем самым повлиять на ход мышления, на волевые и эмоциональные процессы ученика.

В процессе работы над созданием музыкального образа Нижникова следит, чтобы звуковой образ у певца возник раньше, чем он начнет использовать движения для его реализации. Здесь уместно привести слова П. В. Голубева: «В процессе воспитания у ученика сознательного отношения к содержанию вокального произведения не бесполезно вспомнить высказывания известного режиссера и прекрасного певца Палечека, который говорил “прежде всего — мысль. Мысль

дает выражение лица, осмысленную мимику, оправданный жест. Мысль окрашивает слово и звук, сообщая фразе должное выражение"» [3, с. 45]. Профессор стремится доказать ученику, что движения и их совершенство не имеют самостоятельного смысла, а определяются музыкальными намерениями исполнителя формируются в процессе возникновения музыкальных представлений, так как представление — это «механическая репродукция восприятия, которая где-то сохраняется как изолированный неизменный элемент для того, чтобы затем снова всплыть на поверхность сознания. Оно — динамическое образование, каждый раз при определенных условиях вновь создающееся и отражающее сложную жизнь сознания» [10, с. 218].

Являясь не только певицей, но и актрисой, Нижникова детально и тщательно работает с учеником и над внешним воплощением исполняемого произведения, используя систему К. С. Станиславского, который писал: «Голос и тело должны с огромной чуткостью и непосредственностью, мгновенно и точно передавать тончайшие, почти неуловимые внутренние чувствования. Вот почему артист ... должен ... позаботиться не только о внутреннем аппарате, создающем процесс переживания, но и о внешнем, телесном аппарате, верно передающем результаты творческой работы чувства, его внешнюю форму воплощения» [11, с. 51]. Поэтому большое значение приобретает мышечная свобода исполнителя. Нижникова стремится, чтобы ученик постоянно контролировал свои движения, свое внутреннее состояние с целью раскрепощения, расслабления своего аппарата, добиваясь того, чтобы жесты, как отмечал Д. Карнеги, исходили из «сердца, ума, интереса к затрагиваемому предмету, из ... стремления заставить других видеть так, как видите вы, наконец, из ... собственных инстинктов. Единственно стоящие жесты — это те, которые возникли экспромтом. Уния непосредственности дороже тонны инструкций» [6, с. 397—398]. Разбирая причины возникшего напряжения или неудобства, педагог просит перенести этот контроль во все сферы деятельности ученика с целью доведения этого навыка до автоматизма, что, несомненно, поможет добиться свободы и на сцене.

С другой стороны, профессор строго контролирует, чтобы подобная свобода не выходила за положенные рамки, помогала, а не отвлекала от исполнения. Права А. Г. Менабени, отмечая следующие установки: «... важно, чтобы мимика, жест и поза не были чрезмерными, утрированными, были корректными, несколько скупыми, но достаточно выразительными. Мимика, жест и поза активизируют певца. способствуют и обогащению акустических качеств эмоциональной выразительности певческого голоса» [8, с. 22].

Целенаправленно и последовательно ведется в классе работа над словом и дикцией. «Речь всегда должна быть правильной, четкой и грамотной, — говорит Нижникова. — не зависимо от того, на каком языке исполняется произведение».

Какое же требование выдвигает и Е. Е. Нестеренко: «Распетое слово в искусстве артистов должно стать как бы хранилищем красоты языка. А для достижения этого необходимо тщательнейшим образом следить за ясностью, отчетливостью, фонетической правильностью произношения, на каком бы языке артист ни пел: на русском или грузинском, эстонском или украинском, латышском или узбекском, татарском или армянском» [9, с. 90].

Произношение гласных, через которые исполнитель может интонировать, издавать психологическую, звуковую и тембральную окраску голоса — основа в работе над текстом. Согласные произносятся энергично, тщательно выговариваются, что позволяет приблизить звук, способствует полетности голоса, его яркости, укреплению дыхания. Однако профессор предостерегает учеников от излишнего трирования согласных, особенно в конце слов, чтобы не нарушить певучести и гибкости мелодии.

Параллельно с этим формируется так называемое «раздвоение личности художника», что является известным условием сценического творчества. Нижникова стремится сформировать у певца умение сочетать исполнение вокального произведения со всей эмоциональной выразительностью, т. е. со строгим контролем себя, чтобы в любую минуту внести коррективы в свои вокальные и сценические действия. В этом случае обстановка эстрады не мешает исполнению, не вызовет у певца торможения выработанных навыков, а будет содействовать творческому вдохновению, что, в свою очередь, поможет певцу сконцентрировать все свое внимание на художественном образе, т. е. выключить из активного внимания зрительный зал. На важность такого контроля указывали многие выдающиеся мастера оперного и драматического искусства, в том числе К. С. Станиславский, Ф. И. Шаляпин, А. В. Нежданова, Б. Джильи, Т. Сальвини, Э. Дузе и др.

Таким образом, проведенные данные в рамках данной статьи позволяют сформулировать определенные закономерности, прослеживающиеся в работе над вокальными произведениями в классе профессора Т. Н. Нижниковой:

1. Работа над вокальным произведением ведется с соблюдением принципа единства художественного и вокально-технического развития. Она направлена на воспитание исполнителя, способного реалистично, искренне воплотить музыкально-образное содержание музыкального материала.
2. В классе певец изучает исполнительские традиции лучших вокальных школ мира, среди которых итальянская и русская школы пения, и соответственно воспитывается как исполнитель, владеющий разнообразными стилями исполнения.
3. Подбор репертуара и работа над ним осуществляется с учетом индивидуальности ученика как с психологической стороны, так и с точки зрения вокальных возможностей.

Литература

1. В классе А. Б. Гольденвейзера: Сб. ст. / Сост. Д. Благой, Е. Гольденвейзер. М., 1986.
2. Герсамя И. Е. К проблеме психологии творчества певца. Тбилиси, 1978.
3. Голубев П. В. Советы молодым педагогам-вокалистам. М., 1963.
4. Дмитриев Л. Б. Интуиция и сознание в творчестве и вокальной педагогике // Вопросы вокальной педагогики: Сб. ст. М., 1984. Вып. 7. С. 135—155.
5. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики: Учеб. пособие для муз. вузов. М., 1968.
6. Карнеги Д. Как завоевать друзей и оказывать влияние на людей. М., 1989.
7. Кузнецов Ю. Взаимодействие сознательного и бессознательного в вокальном искусстве // Философия. Эстетика. Культурология. Статьи, заметки, документы. М., 1995. Вып. 1. С. 77—88.
8. Менабени А. Г. Вокально-педагогические знания и умения. М., 1995.
9. Нестеренко Е. Е. Некоторые вопросы произношения в пении // Вопросы вокальной педагогики: Сб. ст. М., 1984. Вып. 7. С. 87—99.
10. Рубинштейн С. Л. Основы психологии. М., 1935.
11. Станиславский К. С. Работа актера над собой. М., 1938.

И. И. Тухевич

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Изучая вопросы подготовки современных кадров учителей музыки и руководителей хоровых коллективов заставляем, мы обращаемся к лучшим традициям хоровой певческой школы, рассматриваем становление и развитие хорового искусства в прошлом и настоящем.

Известно, что принципы народного хорового исполнительства — естественное звуковедение, умение певца владеть певческим дыханием, четкая дикция, эмоциональная и выразительная подача слова, бережное к нему отношение, умение раскрыть психологическую сущность песни — характерны для профессиональной школы хорового пения. Если народное пение заложило основу вокального искусства, то источником методики обучения до середины XIX века было церковное пение: в нем фактически начала создаваться профессиональная школа хорового исполнительства. История развития хорового пения, к сожалению, не оставила нам источники, повествующие о музыкальной культуре славян к моменту принятия христианства на Руси, так как в то время не было еще системы записи музыки. Однако народные песни, передававшиеся из поколения в поколение в устной форме, свидетельствуют о том, что древнеславянское певческое искусство находилось на достаточно высоком уровне. Народ сказывал свои песни под эмоциональным воздействием окружающей среды, в частности природы, которую он обожествлял, жил по ее уставу и не отделял себя от нее, т. к. веление природы было логикой его жизни. Песнетворчество славян проходило без какого-либо музыкального инструмента, однако иногда сопровождалось игрой на духовых (сопели, жалейке, волынке), ударных (бубне, барабане), струнных (гуслях, гудке) инструментах.