ЛЕКЦИЯ 4

Тема 6. Вокальная работа с хором

 как массовый вариант традиции.

Направления вокально-хоровой работы с детьми: исторический аспект. Д.Е. Огороднов: комплексный метод вокально-музыкального воспитания детей в хоре. Г.П. Стулова: исследования детского голоса и методические рекомендации. В.В. Емельянов: фонопедический метод развития голоса и вокально-хоровой работы с детьми.

Понятия: «фониатрия», «фонопедия», «вокальная фонопедия», «координационно-тренировочный этап».

В любой профессии, в любой вузовской программе есть такой предмет «введение в специальность», есть такое понятие – «история вопроса». Многолетние контакты с начинающими певцами привели меня к удручающему выводу: каждый считает, что вокальное искусство, которым он или она решили заниматься, началось вчера, в лучшем случае – позавчера. Молодые певцы знают только тех, кого показывают по телевидению. Если знают чуть больше – только своего типа голоса. Сопрано искренне не понимают, зачем им слушать Шаляпина… Мужчины не понимают, чему можно учиться у Марии Каллас… Голоса певцов эпохи механической техники записи звука вызывают реакцию «это же невозможно слушать!» Сказать, что это печально – не сказать ни чего. Это катастрофично для перспективы академического вокального искусства. Конкурс Чайковского 2002 это блестяще продемонстрировал. Как пели раньше тебя необходимо знать хотя бы для того, чтобы не изобретать велосипед и не открывать Америку! Надо знать интерпретации великих, чтобы не повторять их. Ведь крайне редко академическому вокалисту предлагается только что написанная вокальная музыка, как Свиридов предлагал Ведерникову, а Шостакович – Нестеренко.

Вопрос «зачем мы учим детей петь?» представляется тривиальным и риторическим. Однако, при ближайшем рассмотрении можно выяснить, что далеко не всегда ставится верная цель обучения и, тем более, избираются средства. Но перед тем, как провести сравнительный анализ существующих, на взгляд автора, направлений в обучении детей пению, попытаемся аргументировать, а почему, собственно, автор – вокалист, занимавшийся много лет фонопедией, вторгается в эту область. Сразу же проведем границу между фониатрией и фонопедией, ибо практика показывает, что сам термин «фонопедия» не всем известен и понимается адекватно. Фониатрия – отрасль оториноларингологии (ухо-нос-горло), занимающаяся лечением заболеваний голосового аппарата, т. е. – лечебное дело. Фонопедия – отрасль коррекционной или специальной педагогики (политкорректное название дефектологии) по аналогии с логопедией, занимающаяся нарушениями голосообразования. Фониатр занимается органом, а фонопед – функцией. Фониатр лечит, а фонопед – учит пользоваться голосом. Основным контингентом, посещающим фониатрический кабинет являются работники голосовых профессий: певцы, актеры, преподаватели всех уровней, учителя музыки, музыкальные воспитатели дошкольных учреждений, хормейстеры – все, кому по роду профессиональной деятельности так или иначе приходится нести повышенную голосовую нагрузку. В самом начале своей работы в фониатрическом кабинете автор обратил внимание на большое количество хормейстеров и учителей музыки среди пациентов фониатров и в том числе среди своих фонопедических обучаемых. Состояние их голосов бывало, как правило, таково, что наводило на размышления: чему же они учат детей и как же должны петь дети у таких учителей. Это и побудило автора к более детальному анализу ситуации вокального обучения как самих хормейстеров и учителей музыки, так и детей. В результате наблюдений и возникли предлагаемые далее теория и практика.

На всех уровнях существующей системы образования и воспитания от яслей до вуза у нас никто и никак не занимается одной из важнейших функций, через которую человек реализуется как социальное существо – голосовой функцией. Единственная категория педагогов, которые косвенно и совсем с другими целями пытается развивать голосовую функцию – это хормейстеры и учителя музыки, а также музыкальные воспитатели дошкольных учреждений. В результате подавляющее большинство граждан нашей страны приступает к трудовой деятельности не только необученными в голосовом отношении, но даже никак не осведомленными об элементарных гигиенических правилах пользования голосом (не идут в счет, пожалуй, только певцы и актеры, которых учат пению и сценической речи от четырех до девяти лет, причем, учат далеко не всегда успешно). В то же время, все труднее становится назвать профессию, в которой голос если и не является непосредственным орудием труда, то был бы не нужен хоть в какой-то степени. Результатом такого положения является неуклонно возрастающая в медицинской статистике заболеваемость голосового аппарата, за которой явно не поспевают соответствующие распоряжения руководства здравоохранением по улучшению фониатрической службы. Если же от музыкальных воспитателей детсадов до хормейстеров детских хоровых студий все, кто имеет дело с детским голосом будут работать с учетом соответствующих закономерностей и прививать детям физиологически целесообразные навыки управления голосом, то постепенно ситуация начнет меняться. Мечтою автора является положение, при котором говорить красивым выразительным голосом будет так же принято, как модно одеваться, чистить зубы и здороваться при встрече. А не уметь петь будет так же странно, как не уметь пользоваться телефоном или ездить на велосипеде. Мечты это не такие уж и фантастические, если вспомнить хоровую культуру всего нашего народа и музыкальную культуру интеллигенции, бытовавшую всего сто лет назад, или посмотреть на нашего ближайшего восточного соседа – Японию. A Прибалтика?! И это проблема не только эстетическая. В ряде научных работ весьма убедительно показана связь производительности труда, качества продукции и уровня эстетического развития работника в той же Японии. Так проблема вокально-хорового обучения детей из чисто музыкальной перерастает в социальную: медицинскую и экономическую.

Итак, в каких же направлениях идет работа с детскими голосами. На наш взгляд, – в четырех. Охарактеризуем вкратце каждое. Первое и, к сожалению, пока ещё распространенное, назовем его условно «эксплуатационным». Суть его проста: идет отбор детей, способных более-менее чисто интонировать (там, где есть из кого выбирать) и с ними разучивается репертуар – как детская музыка, так и аранжировки классики. Качество таких хоров зависит от возможности отбора, т. е. от того, где работает такой хор, каковы «абитуриенты», и от музыкальной и вокальной культуры руководителя, его вокального слуха и возможностей его собственного голоса. Момент эксплуатации заключается в том, что с детьми не ведется ни какой специальной работы по «постановке» голоса, кроме общих традиционных рекомендаций, в результате чего дети поют каждый в силу своего понимания дела. А понимание таково: если у ребенка нет никаких представлений о голосе кроме обычной речи, то этот ребенок будет интонировать речевым голосом, т. е. петь в «грудном» регистре по мере его природных звуковысотных и динамических возможностей (в основном в первой октаве и громко), что в результате даст специфический тембр хора. К такому звучанию старшее и среднее поколение привыкло с детства по радиопередаче «Пионерская зорька». Если для пионерских песен советской эпохи такое звучание было привычно (чтобы не сказать «приемлемо»!), то при исполнении классики такие коллективы испытывают трудности как в тембровом, образном отношении, так и в реализации тесситуры и диапазона.

Солистами в таких коллективах становятся особо от природы одаренные дети, причем, не обязательно в вокальном отношении, скорее – в слуховом и координационном, каковых детей обычно единицы. Пение этих солистов, строго говоря, пением не является, скорее – это более-менее выразительная мелодекламация. Достаточно вспомнить Серёжу Парамонова знаменитого исполнителя «песни крокодила Гены», которого называли «советским Робертино Лоретти» и чья трагическая судьба достаточно известна. Кстати, нелишне будет разобраться в пении самого итальянского мальчика и в том объективном отрицательном влиянии, которое это пение оказало на советскую детскую вокально-хоровую культуру.

При всей художественности, эмоциональности пения Робертино, оно было физиологически травмирующим для голосового аппарата мальчика. Что и не позволило ему во взрослом возрасте реализовать ожидания аудитории. «Маленький Джильи», как его называла пресса, так и не стал тенором, сравнимым с самим Беньямино Джильи – преемником великого Карузо в мировом оперном искусстве. Лоретти пел итальянские песни – обычный репертуар оперных теноров, широко известно его исполнение «Ave, Maria» Ф. Шуберта. Это и вызвало в мире любителей пения ожидание великого оперного певца. Реально же его пение было пением эстрадного, микрофонного характера, явлением массовой коммерческой культуры. Его успех был результатом тиражирования грампластинок. Безусловно, Лоретти был очень одарён. Его исполнение лирических, любовных «взрослых» итальянских песен удивляло недетской музыкальной зрелостью. Это было результатом включённости мальчика в культурную традицию, которой в Италии, казалось, был насыщен воздух. Но именно «казалось»! Явление Робертино было случайностью, вероятностной флуктуацией. Мы не знаем даже в самой Италии его подражателей, достигших соизмеримого уровня. Напротив, вся детская певческая культура в этой стране (не католическая церковная, а светская) оказалась погружённой в то, что теперь называют ёмким термином «попса».

Но вернёмся к нашему родному эксплуатационному направлению детской хоровой культуры. С точки зрения дальнейшего развития и охраны детского голоса, забегая вперед, скажем, что такой способ фонации физиологически нецелесообразен для детского голоса, в таких хорах часты заболевания детей (особенно узелковые ларингиты) и во взрослом состоянии бывшие хористы эксплуатационных хоров, как правило, не поют, особенно мальчики. Когда будет рассматриваться вопрос о режимах работы гортани, данный тезис будет аргументирован подробно.

Огромное влияние на распространение эксплуатационного направления, начиная с 30-х годов, оказала система отчетности творческой работы детских коллективов, заключающаяся в выступлениях на разных торжественных партийно-комсомольско-государственных мероприятиях. По заведённому тогда ритуалу в определённый момент некто из президиума провозглашал: «Делегатов съезда (КПСС, ВЛКСМ, ВЦСПС и т.п.) пришли приветствовать юные пионеры!». И звучали песни типа «Эх, хорошо в стране советской жить!» Качество работы коллектива оценивалось тогда не специалистами, а функционерами и не по вокально-музыкальному уровню хора, а по массовости, красоте нарядов и общей «трогательности» детского исполнительства.

Поскольку метод работы хормейстера – «эксплуатационника» предельно прост: улыбайся шире, одевайся наряднее, пой громче, то неудивительно, что в эпоху политической конъюнктурщины именно такие хоры стали доминирующими: масса поющих детей (неважно как) воплощала тезис о «счастливом детстве», а более ничего и не требовалось.

Виноваты ли в этом хормейстеры? Вряд ли! Виноваты те, кто на них и на детях делал карьеру: руководители домов и дворцов пионеров, ДМШ, администратopы, худруки... А хормейстеры – они виноваты только в том, что работали с детьми так, как их учили в училищах и вузах. Каждый знакомый с сутью вопроса знает, что хормейстерское образование дается с таким расчетом, как будто каждому выпускнику будет предоставлен профессиональный хоровой коллектив уровня не ниже учебного хора данного учреждения. В жизни же выпускник училища или вуза сталкивается с массой совершенно непоющих, неинтонирующих детей, в большинстве своем просто непонимающих, чего от них хотят. Помыкавшись и ощутив свою беспомощность, хормейстер либо бросает это делать и меняет профессию, либо начинает методом проб и ошибок искать приемы «вытаскивания» из детей голоса и интонирования. Отсюда и живой интерес, проявляемый хормейстерами ко всему новому, что появляется в теории и практике.

Поскольку есть потребность, спрос на новое – это новое рано или поздно появляется и, как правило, в альтернативном существующему положению виде. Так возникло второе весьма распространенное в общесоюзном тогда масштабе направление детского вокально-музыкального воспитания, основателем и методическим лидером которого является Д.Е. Огороднов.

Отношение к методике Д.Е. Огороднова самое разнообразное: от фанатического, ортодоксального «за» до категорического и, просто неэтичного, «против». Естественно, что и то, и другое только вредит делу. Суть же вопроса, в том, что *ни в какой методике (так же, как ни в какой теории) нет, и не может быть абсолютной истины в конечной инстанции, и если от любой методики (или теории) требовать результатов, для получения которых она (методика) не предназначена (или от теории – объяснения явлений, не входящих в её компетенцию) , то любая методика (а, равно, теория) может оказаться «вредной».* Мешает делу также и наше всеобщее (чисто российское) неумение воспринимать эстетические явления, которые чем-то непривычны и не согласуются с нашим собственным опытом. Словом, мешает догматизм. В конечном итоге все зависит от личности педагога: самая научная и плодотворная методика, попавшая в руки человека с извращенным вкусом и слухом или просто поставившего неверные цели, может приносить вред. Наоборот, талантливый образованный человек может, работая совершенно интуитивно, без опоры на какие-либо научные разработки, достигать великолепных художественных результатов – таково искусство: все может решить талант. У нас же, в данном изложении и в данный момент текста вопрос в другом – в массовом вокально-музыкальном всеобуче. Для решения этой задачи направление Д.Е. Огороднова является пригодным и плодотворным.

В любом случае заслуживает глубочайшего уважения подвижническая деятельность Дмитрия Ерофеевича и его учеников. А тот тон, каким в своё время обсуждались «огородновские» коллективы, те ярлыки, которые навешивались по «доброй» старой привычке на хормейстеров, работавщих по методу Д.Е. Огороднова, и та нетерпимость, с которой относились к его результатам методисты, хормейстеры и вокальные педагоги других «вероисповеданий» выглядят с позиций современного плюрализма и терпимости демократического общества просто неэтично.

Пожалуй, на мой взгляд, главное здесь следующее: дети, воспитывавшиеся в рамках метода Д.Е. Огороднова (сейчас это назвали бы «педагогической технологией») любили петь, пели музыкально, красиво, эмоционально переживали музыку, процесс интонирования, и все это происходило в массовом масштабе огромного СССР! Что еще надо? Кого-то не устраивала эстетика звучания хоров? Эстетика... впрочем, формирование эстетических критериев сложный вопрос.

Если направления вокально-музыкальной работы с детьми попытаться охарактеризовать через какой-либо наиболее очевидный показатель так, чтобы разница лежала на поверхности, то таким показателем является звуковысотная зона, в которой начинается и преимущественно происходит вокально-хоровая работа. Традиционное «эксплуатационное» направление декларирует использование «среднего» участка диапазона детского голоса, подразумевая под этим зону «ми» – «си» первой октавы с постепенным «концентрическим» расширением диапазона. Не буду пока останавливаться на разборе вопроса, чем реально для детского (и взрослого) голоса является эта зона, но декларируется и употребляется она композиторами и хормейстерами как «середина». По отношению к этой «середине» Д.Е. Огороднов предлагает начинать работу над голосом существенно ниже, вплоть до «ля» малой октавы в «установочном упражнении».

Третье направление вокально-хоровой работы с детьми, теоретическим и методическим лидером которой является доктор педагогических наук, профессор Г.П. Стулова, для начального этапа развития голоса предлагает преимущественно использовать звуковысотную зону выше «середины» и в фальцетном регистре. Д.Е. Огороднов же, как известно, предлагает развивать «смешанный» тип голосообразования. Расхождения не только в звуковысотности, но и в физиологическом механизме. Но, в отличие от «эксплуатационного» направления, рекомендации обоих авторов носят тщательно обоснованный и строго научный характер. Отсюда эффективность и, если так можно выразиться, «гигиеничность» работы хормейстеров этих направлений. Сейчас это называется «здоровьесберегающая технология обучения».

 Эстетические результаты разные, но они разные и у «эксплуатационников». Сказать же, что «это хорошо, а это плохо» или «это народу не нужно!» – кто возьмет на себя такую смелость? Разве, товарищ Сталин! Если дети поют чисто, музыкально, выразительно, и при этом не устают, не болеют, голоса развиваются, но звучание коллектива не устраивает строгих ценителей, не допустить ли целесообразности переоценки критериев и вкусов «строгих ценителей»? Я забегаю вперед, но чтобы прояснить позицию: мы же не пытаемся определить, кто поет лучше — Ансамбль песни и пляски Российской Армии, хор им. Пятницкого или, скажем, ансамбль азербайджанских мугамистов?! Разные жанры, разные эстетики, разная механика пения – все разное! Но кто, когда и где определил и доказал, что все детские хоровые коллективы изначально принадлежат к одному жанру, одной эстетике, и должны измеряться одинаковыми критериями? А если три мальчика-грузина могут ни где и ни чему не учась, спеть песню в традиции грузинского мужского трёхголосия абсолютно чисто, хотя и не в правилах классической гармонии, а три таких же русских мальчика не то что трёхголосие, а и в унисон-то чисто не споют, то кто виноват? Каждый народ имеет не только то правительство, которое заслуживает, но и ту культуру, то искусство, которые заслуживает, которые сумел сохранить, сумел приумножить. Когда-то Россия заслужила Рахманинова, Бунина, Блока и Шаляпина, а теперь – Борю Моисеева, «Блестящих», «Иванушек», Ксению Собчак, Сергея Зверева и иже с ними. Стало быть, другого или не нужно или недостойны?!

Начиная примерно с 1983 г., хормейстеры и учителя музыки применяют «Фонопедический метод развития голоса» (далее – ФМРГ). Поскольку внедрение метода приняло широкий масштаб, и применяют его, в той или иной степени, хормейстеры трех вышеперечисленных направлений, то необходимо в самых общих чертах определить, как соотносится ФМРГ с этими направлениями, а также с фонопедией ранее описанной в работах ряда специалистов.

Наибольшее теоретическое и методическое единство имеется у ФМРГ с Г.П. Стуловой. Представления о регистровом строении голоса и о целесообразности использования регистров, применение «...в качестве отправного момента звуковых сигналов доречевой коммуникации ... данных человеку от природы как защитная реакция организма, которые подсознательно производятся правильно» (Стулова, 1988), отношение к диапазону и тесситуре музыкального материала – многое совпадает, хотя разрабатывалось независимо друг от друга.

Автору неоднократно приходилось работать с коллективами направления Д.Е. Огороднова. Надо отметить, что как хормейстеры, так и дети оказываются наиболее подготовленными к восприятию и применению ФМРГ и быстрее других добиваются высоких эстетических результатов (по представлениям автора, естественно, о коих далее). В технологическом отношении дети, обученные ранее по методу Д.Е. Огороднова, при помощи ФМРГ снимают ту путаницу в применении регистров, которая неизбежно возникает вследствие ошибочности самой концепции «смешанного» голосообразования. Певцы подросткового возраста в упражнениях ФМРГ находят недостающую им тренировочную нагрузку и реализуют свой высокий энергетический потенциал. Все это помогает быстро расширить звуковысотный и динамический диапазоны.

Что касается хормейстеров «эксплуатационников», то им ФМРГ помогает устранить дефицит информации о физиологии и акустике голосообразования и привести в систему то, что они знают, а, главное, применить в практике то, что накоплено в теории. Все это создает условия для работы без вреда для детского голоса и для реализации эстетических установок конкретного хормейстера без нарушения принципов охраны и развития голоса.

Если самым кратким и общим образом сформулировать сущность фонопедии, то лучше всего прибегнуть к цитате: «...В последние годы область педагогического воздействия при различных нарушениях голосового аппарата значительно расширилась, получив в практике термин «фонопедия». Мы определяем фонопедию как комплекс педагогических воздействий, направленных на постепенную активизацию и координацию нервно-мышечного аппарата гортани с помощью специальных упражнений, коррекцию дыхания, а также коррекцию самой личности обучающегося. В процессе фонопедических занятий устанавливаются и закрепляются такие условия голосообразования, когда голосовой аппарат работает с наименьшей нагрузкой при хорошем акустическом эффекте. Это педагогический процесс, базирующийся на физиологии голосообразования, основных дидактических и методологических принципах логопедии» (Лаврова Е.В. Характеристика и классификация нарушений голоса. Дефектология, № 1, 1987).

Всю существующую фонопедию можно разделить на две части: гортанную и безгортанную. Последняя занимается реабилитацией больных, перенесших по разным причинам операцию по удалению гортани. Эта сторона фонопедии к работе с детьми, поющими в хорах, отношения не имеет, и в дальнейшем к ней мы обращаться не будем. Гортанная фонопедия может быть также разделена на органическую и функциональную. Под первой подразумевается работа с больными, имеющими какие-то нарушения в самом органе голосообразования, а под второй – нарушения функции при объективно здоровом голосовом аппарате, или, во всяком случае, не требующем хирургического вмешательства и не перенесшем его в прошлом. Так вот, фонопедия функциональных расстройств имеет уже много общего с вокальной педагогикой и вокально-хоровой работой.

Чтобы пояснить последнюю мысль, приведём интересный историко-фониатрический факт: у великого русского тенора Л.В. Собинова было (с точки зрения фониатрии) весьма неказистое на вид горло, а его брат, имевший весьма скромные вокальные данные и взявший себе псевдоним «Волгин», дабы не компрометировать своим пением знаменитого брата (он исполнял характерные партии), имел идеальный с виду певческий аппарат. Ведь все зависит от того, что принять за норму. Если принять за норму всеобщее пение в Прибалтике, то преобладание в наших русских школах «гудошников» надо расценивать как функциональное расстройство, принявшее массовый характер. А именно: неумение чисто интонировать при объективно здоровом голосовом аппарате можно квалифицировать как функциональное расстройство и тогда это неумение попадает в компетенцию фонопедии. Также и голос: ведь можно принять за норму наличие певческого голоса и тогда отсутствие такового можно тоже квалифицировать как функциональное расстройство или, скажем мягче, – функциональную недостаточность. Что касается Собинова и Волгина, источник этих данных – книга С.Ю. Левика «Записки оперного певца», где на стр. 74 приводится сообщение врача-ларинголога (термин фониатрия тогда еще не устоялся) Головчинера. Вообще, если говорить о вокально-технологическом «ликбезе» среди хормейстеров, то надо сказать, что осведомленность их о вокальном искусстве довольно односторонняя: можно подумать, что хоровое дело и сольное оперное и камерное пение вещи столь разные и не связанные друг с другом, что осуществляются разными органами. Также и о слуховых представлениях: при всей высокой ориентированности хормейстеров в творчестве ведущих хоровых коллективов мирового музыкального искусства они часто не имеют представления о лидерах сольного пения и явно недостаточно наслышаны по этой части. А ведь разобраться в таком сложном явлении как певческая функция голосового аппарата, слушая хор, невозможно. Надо слушать, как поет один человек. Другое дело – каких певцов слушать. Но об этом – далее. Однако, о ликбезе. В любом деле необходимо знать историю вопроса. Литературы так мало, что не знать ее просто неприлично: упомянутая книга С.Ю. Левика при всей ее мемуарности и субъективизме дает великолепное представление, «взгляд изнутри» о вокальном искусстве начала века. Вкупе с мемуарами Джильи, Тита Руффо, Лаури-Вольпи, Доминго, Шаляпина, Лемешева, Рейзена, Вишневской, Архиповой, Нестеренко, Образцовой, Атлантова и других она поможет составить представление о жизни, работе, «кухне» певца, что для молодежи немаловажно. Есть и более серьезные книги: «Искусство пения» Назаренко и трехтомник Багадурова. Это – для начала.

Изложенная в специальной литературе фонопедия функциональных расстройств уже сама по себе может дать много полезного хормейстеру и в плане информации и в плане технологии. Если для восприятия информации необходимы какие-то знания, хотя бы специальной терминологии, то технологические рекомендации просты и понятны. И это – один из критериев отбора фонопедических приемов, каковые критерии мы сейчас и постараемся изложить. Особенно интересны в специальных работах по фонопедии гигиенические рекомендации, различные упражнения дыхательной гимнастики, разные виды массажа и т.п. Когда же дело доходит до специальных рекомендаций по постановке голоса, то, думаю, что в большинстве своем эти рекомендации хормейстеров разочаруют, ибо они увидят слишком много привычного, знакомого по урокам «общего вокала» в училище и консерватории, а потому и малоэффективного. Не надо забывать, что профессионалы-вокалисты с серьезным исполнительским опытом к фонопедии практически еще не обращались, а те, кто создавал имеющуюся литературу по фонопедии, естественно, брали рекомендации из вокально-педагогической литературы и литературы по преподаванию сценической речи и, как пишет Е.В. Лаврова – из логопедии. Надо сказать, что касательно постановки голоса, освоение специалистами по логопедии вокально-педагогических рекомендаций и сценической речи оказалось, как в плане преподавания в учебных заведениях, так и в клинической логопедической и фонопедической работе на уровне, моделируемом шуточным афоризмом «не умеешь сам – научи товарища!» Повторяю, речь идет только о чисто голосовых делах! Я не подвергаю никакому сомнению компетентность логопедов и тех, кто их учил в собственно логопедических вопросах. Приведенный мною шуточный, но точный афоризм подтверждается хотя бы тем, что среди самих логопедов весьма часты расстройства голосообразования.