

ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА МОСКВЫ
«МОСКОВСКИЙ ГОРОДСКОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

ЦУЙ ЯНЬТАО (КНР)
ФОРМИРОВАНИЕ ВОКАЛЬНОГО ГОЛОСА ОБУЧАЮЩЕГОСЯ
НА ОСНОВЕ РЕЗОНАНСНОЙ ТЕХНИКИ ПЕНИЯ

специальность 13.00.02 – теория и методика обучения и воспитания (музыка)

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата педагогических наук

Научный руководитель -
доктор педагогических наук,
профессор Л.И. Уkolova

Москва 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Вокальная техника: понятие, физиологические особенности, классификация, методология.....	14
1.1. Исторический аспект различных вокальных педагогических школ.....	14
1.2. Физиологические и акустические свойства певческого голоса.....	46
1.3. Резонансный метод постановки голоса как основа вокальной техники. Теоретический аспект.....	55
Выводы по первой главе.....	67
Глава 2. Опытно - экспериментальное исследование эффективности развития вокальных способностей при применении резонансного метода постановки голоса.....	71
2.1. Применение техники резонансного пения мастерами вокальной педагогики.....	71
2.2. Экспериментальное исследование применения техники резонансного пения для развития вокальных способностей.....	81
2.3. Анализ результатов практического применения резонансного пения в процессе обучения вокалу.....	109
Выводы по второй главе.....	120
Заключение.....	124
Литература.....	129
Приложение.....	141

Введение

Актуальность исследования обусловлена тем, что при достаточно большом количестве научно-методической литературы по вокальной педагогике обучающихся довольно редко встречаются исследования вокальной анатомии и вокальной физиологии. Немногие педагоги, занимающиеся вопросами постановки голоса, делают акцент на физиологическом аспекте развития голосового аппарата ученика. Незначительная часть педагогов-практиков в своей профессиональной деятельности опирается на принципы использования резонаторных объемов всего корпуса человека. Практика показала, что такая методика оказывается весьма продуктивной для развития и эффективного формирования вокального голоса обучающегося.

Известные исследования ученых, педагогов, искусствоведов, физиологов и психологов, направленные на формирование вокального голоса обучающегося на основе резонансной техники пения, представляют собой не просто интеллектуальную инициативу, а настоятельную потребность музыкальной педагогики и вокальной практики образования, значимость которой подтверждается определенным комплексом тенденций, проявляющихся в жизнедеятельности современного человека, образовательном пространстве, предъявляющих довольно высокие требования к качеству подготовки будущих вокалистов.

В обозначенном контексте наиболее остро заявляет о себе следующее выявленное и объективно существующие противоречие: между организованным систематическим и последовательным процессом формирования вокальных навыков обучающихся и недостаточной разработанностью теоретических положений и практико-методических разработок, необходимых для развития резонаторного пения в условиях педагогических образовательных учреждений (вузов, колледжей, ДМШ, ДШИ), учреждений дополнительного образования.

Приведенное противоречие обуславливает **научную проблему исследования**, суть которой заключается в поиске и обосновании теоретико-

методологических, содержательных и процессуальных основ процесса формирования вокального голоса обучающихся на основе резонансной техники пения.

Степень разработанности проблемы исследования.

Педагоги-практики внесли определенный вклад в определение наиболее эффективных и проверенных на практике методических и практических приемов обучения вокалу детей различного возраста, позволивших решать сложные задачи подготовки будущих вокалистов в самых разнообразных условиях образовательной подготовки (Л.Г. Дмитриев, Н.М. Черноиваненко, В.В. Емельянов, А.Г. Менабени, Т.Н. Овчинников Д.Е. Огороднов, Г.П. Столова, К.С. Мерабова и др.).

Принципиально значимы для данного исследования работы в проблемном поле психологии, раскрывающие особенности психических процессов и личностного развития при обучении пению (Б.В. Асафьев, Г.С. Абрамова, В.А. Багадуров, Л.С. Выготский, В.В. Давыдов, И.Ю. Кулагина, В.С. Кузин, Н.С. Лейтес, А.Н. Леонтьев, Р.С. Немов, Г.Г. Тенюкова, А.В. Юдин).

Особенности охраны детского голоса и, в частности, в мутационный период показаны работах Д. Л. Локшина, Ф. Лысека, Е. М. Малининой, Н. Д. Орловой, Е. Н. Шнюковой и др.).

Практикоориентированные методики постановки вокального голоса представлены в работах Э. А. Голубевой, О. В. Далецкого, Л. Б. Дмитриева, Д. Г. Евтушенко, В. В. Емельянова, К.С. Мерабовой, В. П. Морозова, И. Исаевой, В. Л. Карелина, Х. Пеглера, Н. М. Малышевой, К. Мазурина, Э.А. Саракаевой, И. П. Прянишникова, М И Подкопаева, С. Риггза, М. Рэндельмана, М. Э. Фейгина, Р. Л. Фишкина, П. Харриса, О. Ф. Шульпякова, С.В. Шушарджана, А. С. Яковлевой.

Система вокального образования в Китайской Народной Республике развернуто представлена в трудах Ду Сывэя, Линь Линь, Сун Пейцина, Сун Дэнзюня, Ши Вэйчжен, Чэн Сыхая, Цзян Шанжуна, Чжао Фупина.

Специфика методов и принципов постановки певческого дыхания (голосообразования «на опоре») показана в исследованиях Менабени, Г. П.

Столовой, В. П. Морозова, Д. Мюррея, Дж. Чапман, П. А. Органова, Л. Д. Работнова, С. П. Юдина, В. И. Юшманова, С.Б. Яковенко.

Актуальность обозначенной проблемы, ее теоретическая и практическая значимость определили выбор темы диссертационного исследования: **«Формирование вокального голоса обучающегося на основе резонансной техники пения».**

Цель исследования: теоретически обосновать и экспериментально проверить эффективность педагогических условий, необходимых для устойчивого формирования вокального голоса на основе резонансной техники пения.

Объект исследования: вокальная подготовка обучающихся в условиях индивидуальных занятий в классе сольного пения.

Предмет исследования: формирование вокального голоса обучающихся на основе резонансной техники пения.

Гипотеза исследования: формирование вокального голоса обучающихся будет эффективным, если процесс подготовки будет основан на резонансной технике пения, которая подразумевает:

- подбор исполняемой программы, которая учитывает индивидуальные музыкальные способности ученика, его физическую выносливость и физиологические особенности строения тела;
- использование специальных вокальных упражнений, разработанных под каждого обучающегося и зависящих от его индивидуальных особенностей и той музыкально-ориентированной образовательной среды, в которой происходит обучение;
- разработку универсальной методики формирования вокальных навыков обучающихся на основе резонансной техники пения для системы общего, высшего и дополнительного образования.

Задачи исследования:

1. Определить сущность и содержательный базис процесса формирования вокального голоса обучающегося на основе резонансной техники пения и с учетом современных тенденций развития вокальной педагогики и музыкального образования.

2. Выявить закономерности формирования вокальных навыков в зависимости от физиологического строения человека в целом и его голосового аппарата в частности, положительные и отрицательные аспекты применения резонансной техники для постановки голоса и обосновать необходимость резонансной техники пения в качестве основного метода развития певческих навыков.

3. Разработать и экспериментально апробировать универсальную методику формирования вокальных навыков обучающихся на основе резонансной техники пения в условиях общего, высшего и системы дополнительного образования.

4. Разработать критериально-диагностический инструментарий количественно-качественной оценки сформированности уровней вокальных навыков обучающихся на основе резонансной техники пения, в рамках которой выявить степень влияния приемов резонансной техники пения на уровень сформированности вокально-исполнительских навыков обучающихся и экспериментально доказать целесообразность ее использования в практике образовательных учреждений различного уровня и направленности.

В процессе решения поставленных задач автором исследования применялся комплекс **теоретических и эмпирических методов** исследования: изучение научной, исторической, специальной, вокальной и биографической литературы, изучение педагогического опыта педагогов-наставников, педагогов-новаторов других учебных заведений; применение результатов собственной практической деятельности, сравнительный анализ опытно-экспериментальных данных; анкетирование, интервьюирование; опросные листы, участие в публичных выступлениях; наблюдение за обучающимися экспериментальной и контрольной групп с целью подтверждения эффективности разработанной автором методики с применением резонансной техники в процессе обучения пению; критериальная оценка уровней сформированности вокальных навыков обучающихся; обобщение педагогического опыта по проблеме исследования;

включенное наблюдение, экспериментальные ситуации; анализ творческих достижений педагогов, применяющих данную резонансную технику.

Научная новизна результатов исследования состоит в том, что:

- определены сущностные характеристики и содержательный базис формирования вокального голоса обучающегося на основе резонансной техники пения с учетом современных тенденций развития вокальной педагогики и музыкального образования;
- выявлены закономерности формирования вокальных навыков в зависимости от физиологического строения человека в целом и его голосового аппарата в частности; определены положительные и отрицательные аспекты применения резонансной техники для постановки голоса и обоснована необходимость использования резонансной техники пения в качестве продуктивного метода формирования певческих навыков обучающихся;
- разработана методика формирования вокальных навыков обучающихся на основе резонансного пения, реализуемая в условиях музыкальных учреждений различного уровня, системы общего, вузовского и дополнительного образования;
- разработана система критериев (ровность звука, глубина, сила и объем дыхания, правильность голосоведения и артикуляции, чистота голосоведения и интонирования, овладение образным стилем вокальной музыки) оценки качества вокальных навыков у обучающихся в вокальной студии, студентов педагогического вуза, а также в системе дополнительного образования.

Теоретическая значимость исследования определяется тем, что:

- представлены и доказаны положения, уточняющие сущностные характеристики и содержательный базис целостного процесса формирования вокального голоса обучающихся в системе основного, высшего и дополнительного образования в России;
- предложены методики, позволившие дополнить современные представления о сущности и механизмах формирования вокальных навыков обучающихся в зависимости от физиологического строения человека и его голосового аппарата;

– установлены и обоснованы закономерности, расширяющие имеющиеся теоретические представления о потенциальных возможностях резонансной техники пения в качестве метода развития певческих навыков обучающихся;

– раскрыт генезис процесса формирования вокального голоса обучающегося на основе резонансной техники пения, его внутренние и внешние противоречия, положительные и отрицательные аспекты, факторы, причинно-следственные связи в совокупности определяющие его продуктивность и степень эффективности в образовательной практике системы основного, высшего и дополнительного образования в России.

Практическая значимость исследования подтверждается тем, что:

– разработан и внедрен диагностический инструментарий оценки уровня сформированности вокально-исполнительских навыков обучающихся, отвечающий базовым требованиям, традиционно предъявляемым к методикам диагностики (надежность, валидность, экономичность), что позволяет использовать его, как в исследовательских целях, так и в массовой образовательной практике;

– предложены, обоснованы и внедрены методические рекомендации по формированию вокальных навыков обучающихся на основе резонансной техники пения, использование которых позволило повысить качество планирования, организации и контроля как систематических занятий с обучающимися и их самостоятельной работы, так и вокальной подготовки в целом;

– внедрена методика резонансной техники формирования вокальных навыков в работу образовательных учреждений общего, высшего и дополнительного образования России и Китая, позволившая доказать свое положительное влияние на существующую практику вокальной подготовки обучающихся и показать возможность ее массового использования;

– определены перспективы использования резонансной техники пения для формирования вокальных навыков в системе общего, высшего и дополнительного образования;

Полученные в ходе исследования результаты и сделанные на их основе выводы могут быть использованы в практике работы образовательных учреждений, реализующих программы вокальной подготовки обучающихся.

Достоверность исследования обеспечивается обращением к развернутой методологической базе, отвечающей в исследовании задачам, проверкой положений и выводов на опытно-экспериментальной базе, привлечением множества педагогических и практических методов в соответствии поставленной целью, предмету и задачам вокального воспитания обучающихся в учреждениях центрах дополнительного образования в сфере культуры и искусства, а также надежностью диагностических и обучающих методов работы, статистической значимостью результатов опытно-экспериментального исследования, апробацией материалов диссертации, собственным практическим опытом.

База исследования. Исследование проводилось на базе одной из вокальных студий под руководством Ирины Сокериной города Москвы, в процессе обучения студентов на кафедре музыкального искусства института культуры и искусств ГАОУ ВО МГПУ.

Для проведения опытно-экспериментальной работы было привлечено более 30 человек (обучающихся в вокальной студии Ирины Сокериной и студентов педагогических вузов (как в России, так и студентов - граждан Китайской Народной Республики, обучающихся в институте культуры и искусств ГАОУ ВО МГПУ) в классе сольного пения (индивидуальные занятия).

Этапы исследования. Научное исследование осуществлялось в процессе обучения в аспирантуре ГАОУ ВО МГПУ с 2017 по 2020 г и состояло из трех этапов.

Первый этап - (2017-2018 гг.). На данном этапе проводилась поисково-творческая работа, исследовались подходы к теме диссертации в области философской и психолого-педагогической литературы, определялись теоретические, методические основы исследования, формулировалась проблема исследования, изучалось состояние ее разработанности, разработка научного аппарата, формировалась методология опытно-экспериментальной

работы, изучался феномен резонансной методики, велась подготовка к сдаче кандидатского минимума.

Второй этап - (2018-2019 гг.). Основной обучающий эксперимент, на котором проводилась опытно-экспериментальная работа, включающая уточнение гипотезы, задач, диагностического аппарата эксперимента, определение педагогических условий освоения резонансной методики, проведение констатирующего этапа эксперимента и анализ его результатов.

Третий этап - (2019-2020 гг.). Проверка результатов исследования. Этап посвящен организации и проведению контрольного эксперимента с целью проверки качества эффективности предлагаемой методики, обобщению и оформлению результатов опытно-экспериментального исследования: систематизированы и обработаны статистические данные; обобщены теоретические положения и экспериментальные выводы, сформулированы выводы и определены перспективы дальнейших исследований. Проведена работа по оформлению текста диссертации в соответствие с ГОСТ.

Положения, выносимые на защиту:

1. Формирование вокального голоса обучающихся на основе резонансной техники пения – это педагогически значимая деятельность, осуществляемая в условиях организованной и контролируемой музыкально-ориентированной образовательной среды, которая выстроена таким образом, что учитывает индивидуальные способности, физические и физиологические особенности обучающихся; включает систему индивидуальных упражнений, адаптированных к среде обучения; нормативно закрепляет систему требований к певческому голосу обучающегося, главнейшим из которых является соответствие вокально-технических навыков (режимов звукообразования) стилю исполняемой вокальной музыки.

2. Методика формирования основных вокальных навыков обучающихся, разработанная на основе резонансной техники пения, включает в себя:

– методы усвоения базовых принципов пения на основе резонансной техники, основные вокальные требования, обеспечивающие правильное голосообразование вне зависимости от стиля вокальной музыки;

- систему подготовительных упражнений, направленных на формирование четырех способов пения, характерных для исполнения вокальной музыки различных жанров и стилей;
- средства вокального развития обучаемых в процессе исполнительской деятельности, включающие в себя как подбор песенного репертуара (в соответствии с определенными принципами, доступными голосу, личностными и другими особенностями обучающихся), работу как над исполнительской и технической частью музыкальных произведений, так и над пониманием стиля исполнения при непосредственном формировании навыков исполнительской культуры, участие в вокальных конкурсных и фестивальных движениях.

3. Критериально-диагностический инструментарий оценки уровня сформированности вокальных навыков обучающихся на основе резонансной техники пения выстраивается в прямом соотнесении с разработанной методикой и, соответственно, включает ряд критериев и показателей (глубина, ровность и сила голосообразования, свобода и объем певческого дыхания, чистота интонирования музыкального текста, четкость и правильность артикуляции, владение стилем любой вокальной музыки, освоение резонансной техники дыхания), интегральное обобщение которых дает детальное представление о каждом из формируемых компонентов вокальной подготовки обучающихся в условиях общего, вузовского и дополнительного образования.

4. Эффективность методики формирования вокальных навыков обучающихся основанной на резонансной технике пения определяется выявленными организационно-педагогическими условиями и зависит от степени реализации закономерностей развития вокальных навыков, где ключевым фактором является взаимосвязь физиологического строения человека и его голосового аппарата. Именно эти обстоятельства позволяют качественно показать и количественно доказать продуктивность приемов резонансной техники пения и как следствие разработать универсальные рекомендации для педагогов вокала с целью развития певческих навыков

обучающихся, пригодных для массовой практики.

Личный вклад соискателя заключается в прямом участии автора диссертации в получении теоретических исходных данных, организации и проведении опытно-экспериментальной работы, обработке и интерпретации результатов исследования; в определении его компонентов во второй экспериментальной главе; в проведении и проверке наиболее продуктивных форм работы с обучающимися и студентами по предложенной методике резонансной техники пения в классе постановки голоса; подготовке основных публикаций по материалам выполненного исследования.

Апробация и внедрение результатов исследования.

Основные положения и результаты исследования прошли апробацию в форме выступлений с докладами, тезисами на научно-практических конференциях, проводимых кафедрой музыкального искусства института культуры и искусств ГАОУ ВО г. Москвы «Московский городской педагогический университет», выступлений на научно-практических конференциях, посвященных проблемам развития современного музыкального образования, а также на Международных научно-практических конференциях, таких, как: «Стратегии развития образовательного пространства в контексте интеграции культуры и искусства» (Москва, 2018), «Наука и образование в контексте культурных традиций» (Москва, 2018), II Международная научно-практическая конференция «Инновационные тенденции развития системы образования» (Москва, 2019), Международная научно-практическая конференция «Музыкальное образование и наука в современном мире» (Москва, 2019); Международная научно-практическая конференция «Музыкальное образование и наука в современном мире» (Москва, 2019); Международная научно-практическая конференция Института культуры и искусств ГАОУ ВО МГПУ «Стратегия развития музыкально-педагогического образования в условиях международного культурно-образовательного сотрудничества» (Москва, 2019), а также посредством публикаций научных статей и учебных пособий в научных журналах и изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки; участия в «круглых столах» с докладами по результатам исследования;

Ключевые наработки исследования апробировались собственными творческими вокальными выступлениями на многочисленных вокальных фестивалях и конкурсах как в Москве, так и в других городах России. Результаты исследования прошли апробацию на Международном научно-образовательном форуме «Россия-Китай: новые грани и перспективы гуманитарного сотрудничества» (18-19 октября 2019 г. в Институте Художественного Образования и Культурологии Российской Академии Образования).

Структура и объем диссертации: работа состоит из введения, двух глав, заключения, литературы из 164 источников, 7 рисунков, 18 таблиц и приложение с творческими достижениями и выступлениями автора диссертации на международных вокальных конкурсах и фестивалях аспиранта кафедры музыкального искусства института культуры и искусств ГАОУ ВО города Москвы «Московский городской педагогический университет».

Глава 1. Вокальная резонаторная техника: понятие, физиологические особенности, классификация, методология

1.1. Исторический аспект различных вокальных педагогических школ

Любая из классических современных систем вокальной педагогики уходит корнями в далекое прошлое. Основой всех существующих ныне вокальных школ принято считать староитальянскую школу пения, которая существенно и принципиально отличается от современной итальянской школы академического пения.

Формирование *итальянской вокальной школы* было напрямую связано с возникновением первой оперы (в классическом ее понимании) *в 1594 году* Оттавио Риннучини и Якопо Пери.

Именно в опере «Дафна» впервые можно было наблюдать и слышать характерные признаки старинной итальянской академической вокальной школы. Жанр оперы стал итогом развития вокального искусства раннего Средневековья. Изначально неторопливое и негромкое унисонное церковное пение с равномерным ритмом *в IX-XI веках* дополнилось полифонией, а *с XII века* вокальными украшениями - *группетто, трелью, форилагами*.

Усложненная партитура церковного пения требовала уникального вокального мастерства, определенных певческих умений, определенных технических навыков.

В XIV веке, в эпоху раннего Возрождения в светском обществе становится популярным пение под аккомпанемент различных инструментов, таких как арфа, лютня, виола. В это время в Италии, господствует многоголосная певческая школа. Она характеризуется преобладанием нескольких музыкальных линий одновременно. Это значит, что в результате развития церковного пения появилось *кантиленное* пение с богатыми украшениями, виртуозным интонированием.

Как известно из источников, дошедших до нас книг, рукописей, из опыта профессионалов и певцов, староитальянская вокальная школа имела четыре ветви - флорентийскую, римскую, неаполитанскую и венецианскую. Рассмотрим некоторые характерные черты каждой из этих ветвей.

Флорентийская вокальная школа, основоположником которой стал Джулио Каччини, характеризовалась тем, что диапазон исполняемых вокальных произведений строился в пределах октавы, далее для интонирования использовалась фальцетная певческая техника. Главными интервалами интонирования были секунды и терции- то есть, мелодия была максимально приближена к разговорной речи. Главное место в вокальном произведении занимал речитатив, кантилене отводилось лишь незначительное место. Этим флорентийская вокальная школа мало отличалась от античного музыкального театра. Пение оставалось монотонным, негромким, в качестве сопровождения использовался небольшой инструментальный ансамбль, располагающийся за сценой.

Римская вокальная школа стала родоначальницей такого вокального жанра, как оратория. Мелодико - гармонический склад первых кантат требовал особого способа звуковедения. Первые каннаты (сначала написанные только для солистов, немного позже появились и хоровые) состояли из вокальных ансамблей с особым речитативом, которые получили в вокальном исполнительстве название *сессо*.

Особенностями римской вокальной школы стала речевая мелодекламация и мужское пение - певцы-кастраты исполняли также и женские партии.

Именно в неаполитанской вокальной школе сложился особый *певческий стиль bel canto*, который стал основой современной итальянской вокальной школы. Для стиля *bel canto* характерны плотная кантилена, обилие украшений, сложные импровизации, мелкая колоратурная техника.

На рубеже XVII-XVIII веков появляются первые консерватории, в которых начинают учить вокальному искусству детей с 6-7 до 17 лет.

В основе исполнительской вокальной педагогики того времени лежал эмпирический метод: «пой, как я». В связи с этим к педагогу вокала предъявлялись очень высокие требования - педагог сам, прежде всего, должен был владеть искусственной вокальной техникой, то есть уметь голосом показывать образцы исполнения. Начал действовать принцип индивидуального подхода в вокальном обучении, возникло понятие певческого режима.

Вокальные упражнения строились, прежде всего, на гласной «а» (мы знаем, что это не самая удобная гласная буква для постановки голоса на начальных стадиях развития основных певческих навыков). Особое внимание уделялось работе над дыханием. Многие певцы того времени говорили, писали в своих мемуарах, размышлениях и методических указаниях и утверждали, что вокальное дыхание должно быть свободным и должно служить певцу при любых обстоятельствах. На занятиях по вокальной технике педагоги работали над слаживанием регистровых переходов, а также все педагоги занимались упражнениями на воспитание подвижности голосового аппарата.

Главной особенностью музыкального образования того времени было то, что из учеников, постигающих обучение в музыкальном направлении, как правило, вырастали всесторонне грамотные и образованные музыканты. Их готовили, как исполнителями-инструменталистами на различных музыкальных инструментах, так и солистами, или просто певцами хора, ансамбля или руководителями хоровых коллективов и в обязательном порядке непременно регентами.

«Славу своей *alma mater* принесли знаменитые маэстро Франческо Дуранте (1684–1755), Никколо Порпора (1686–1768), Доменико Джидди (1687–1745), Леонардо Винчи (1690–1730), Франческо Фео (1691–1761), Леонардо Лео (1694–1744), Джованни Баттиста Перголези (1710–1736), Никколло Йомелли (1714–1774), Томмазо Траэтта (1727–1779), Никколо Пиччини (1728–1800), Антонио Саккини (1730–1786), Джованни Паизиелло (1741–1816), Доменико Чимароза (1749–1801), Гаспаре Спонтини (1774–1851)

и др.» [Di Giacomo, S. Il Conservatorio di Poveri di Gesu Cristo e quello di S. M. di Loreto / S. Di Giacomo. - Napoli: R. Sandrom, 1928. — 257 p. [35]].

Развитие вокальной техники в XIX веке непосредственно было связано с творчеством известного певца того времени – Баттиста Рубини, который придумал прием рыдания, широко применяемый в наши дни в певческом исполнительском искусстве, а также открыл и разработал технику пения «вибратор» (технику интонирования с пяти-семи секундными колебаниями на каждом тоне. Эта техника подробно описана в его методической работе по вокальной педагогике «Двенадцать уроков пения».

Вокальная педагогика Италии XIX века неразрывно связана с именем Джузеппе Верди. Оперное творчество Верди предъявляло к певцам наличие актерских способностей, ровного звучания голоса на протяжении большого диапазона и непременно отличной вокальной техники. Также предъявлялись требования к мощности голоса и текстурной подаче слова. Появились более жесткие технические правила в вокальной педагогике в связи с огромной необходимостью исполнения более сложных вокальных произведений и оркестрового сопровождения, поэтому практиковалось начинать обучение профессиональному пению певцов-вокалистов в возрасте не ранее восемнадцати лет.

Лидером и вдохновителем новой ветви итальянской вокальной школы стал Франческо Ламперти. Его ученики-Камилло Эверарди, А.М. Додонов, София Крувелли, Марчелла Зембрих, Дезире Арто). Не будучи певцом (он был органистом и пианистом), Франческо Ламперти тем не менее стал ярчайшим представителем вокальной педагогики. Так, известные слова Ламперти – «школа пения - это школа дыхания» - на многие последующие годы, да и сегодня это выражение не утратило своей актуальности, послужило педагогам по вокалу, певцам-вокалистам, ученым главным принципом - претворять в жизнь основное правило развития певческих навыков – учить правильно

дышать при пении. Овладение в совершенстве грудобрюшным дыханием, как считали педагоги сольного пения, необходимо певцам, так как только этим способом дыхательное горло удерживает вполне упругое естественное положение... «Ученик должен стоять прямо, придав телу свободное положение, медленно вдохнуть до момента, когда горло испытает ощущение холода, в это мгновение взять ноту легким ударом глотки назад, вроде движения выдохания на гласную «а», как в слове "l'anima". Ученик должен петь, упирая грудобрюшную преграду на мускулы живота и расширяя ее» - так описывал Ламперти физический процесс «построения» вокального звука [37]».

«На что обращали внимание в методике вокала старые мастер? Это, прежде всего — высокая интенсивность занятий — ежедневные занятия с педагогом, упражнения с мастером-концертмейстером вокального искусства. Сегодня современные учебные заведения не могут продемонстрировать подобного графика занятий, так как самый наилучший вариант предполагает уроки вокала два - три раза в неделю. Очевидно, что в данных условиях преподавателям вокала нужно задуматься о формировании у обучающихся навыков самостоятельной работы, как над дыханием над дыханием, так и над техникой звукоизвлечения, над чистотой интонации, и, конечно, с учётом возможностей обучающихся. Ждать от вокалистов, которые занимаются два раза в неделю по 1 часу занятий с педагогом больших результатов в мастерстве ожидать не следует [35]».

Возникновение в искусстве **начала XX века** такого течения, как веризм, привнесло в вокальное искусство Италии использование преимущественно смешанного типа дыхания, то есть пение на мягкой атаке одновременно с выдохом;

Начало XX века скорректировало основные принципы развития академического воспитания голоса в теоретических трудах музыкантов, педагогов XIX века. Вокальная музыка XX века требовала гораздо больших

тембровых красок и насыщенности музыкальных произведений эмоциональными настроениями.

Вокальное искусство Франции и французская вокальная педагогика прошли долгий путь формирования от стиля аффектированной декламации до утонченного импрессионистского звучания моно-опер, учитывая фонетику французского языка.

Истоки формирования русской вокальной школы кроются в народной песне и церковно-певческом искусстве *XVI - XVII веков*. В это время значительно возрастает роль певцов-солистов, выдающихся деятелей церковно-певческого искусства, создавших индивидуальные гласные и негласные распевы. Среди самобытных певцов можно назвать Федора Крестьянина, Савву и Василия Роговых и др.

Вторая половина XVII века ознаменовалась обращением русской церкви на богослужебного по западной манере (пения культовой музыки) и концертного многоголосного стиля инструментальной природы, охватывавшего также и сферу богослужебного пения. Наблюдался большой рост светской музыкальной культуры, который был подчинен западной традиции жанровой музыки и в связи с этим, конечно же, изменились методы подготовки музыкантов.

В русской вокальной школе основателем принято считать вокальную школу Михаила Ивановича Глинки [10]. Идея создания национальной оперы потребовала от него, да и от других композиторов работы по изучению феномена русской оперы и певческого искусства. М.И. Глинка сам был замечательным певцом и написал много вокализов и вокальных упражнений для обучающихся вокалу.

Какая бы область деятельности не являлась основной для настоящего мастера, его приверженность, симпатии, убеждения всегда связаны с его внутренним миром. М.И. Глинку нельзя назвать вокально-теоретическим мастером. Его представления наилучшим образом отражает вокальное письмо. Композитор отлично понимал, какими средствами продемонстрировать

вокальную выразительность и применял это на практике с целью демонстрации художественных фраз в сочинениях. Он внес огромный вклад в русскую музыкальную культуру:

- творчеством композитора было завершено формирование русской школы композиторского искусства;
- в русской музыке первый раз появился композитор всемирного масштаба, что способствовало включению русской музыки в апогейные достижения мировой культуры эпохи классицизма;
- М.И. Глинке удалось привнести значимость содержания в русское национальное самовыражение.

М.И. Глинка использовал определенные принципы и методы обучения вокалу [11], которые были взаимосвязаны с операми и камерно-вокальными произведениями, которые он писал. Чтобы лучше понять педагогические представления автора, необходимо обратиться к его вокальному письму, поиску композиторских нюансов, являющихся ведущими в его педагогике.

М.И. Глинка стал первым русским композитором-классиком, современником которого был А.С. Пушкин. Время их творчества соответствовало бурным, переломным событиям, которые насыщали драмой тот период. Самыми значимыми историческими моментами являлись военные события (1812г.) и революционные мятежи (1825г.). Это во многом стало определяющим для творческого композиторского направления. Например, произведение «Отчизне посвятим души прекрасные порывы», написанное на поэзию Пушкина, посвящено войне 1812-го года.

Пушкин и Глинка были очень близкими по своему творчеству. Мы бы могли сказать, что Пушкин – это композитор в поэзии, а Глинка поэт в музыке. Оба этих мастера представляли собой настоящее российской достояние. Их творчество имело прямую связь с русским народом, которое оказывало на них буквально магическое влияние и следовало из древнерусских глубин. Глинка умел обрабатывать хоровую традиционную культуру, внедряя в нее новаторские национальные композиторские приемы, которые традиционно

воспитывала школа в предшествующем деятельности композитора периоде. Глинка активно стремился постичь национальную характерность, что навеки связало его творчество и эстетичный музыкальный романтизм.

А.Н. Серов однажды записал со слов Глинки: «музыка создается народом, а нам, художникам, остается лишь ее аранжировать [21]». В этой короткой фразе Левашовой О.Е. и Кандинского Е.И. заложен глубокий смысл, который представляет собой выражение творческой мысли композитора.

То, что действительно ценилось Глинкой в вокале, так «естественнная простота», натуральность и интерпретационная правда. Композитор объяснял: «Звучание лишь в тот момент естественно, когда оно правильно трактует мысль и эмоции мастера». Глинка отказывался от впечатляющих действий, включение которых не могло оправдать содержание исполняемой песни. Такой принцип стал одним из основополагающих для его творчества.

Глинка уделял много внимания литературным текстам для своих вокальных произведений. Вокальное творчество композитора всегда определялось как взаимосвязь музыки и слова. Он наполнялся особым удовлетворением, когда удавалось соединить с музыкой наиболее полную и широкую поэзию, не теряя при этом музыкально-поэтической выразительности. Глинка протягивает смысловую нить через все свои произведения, не обрывая ее даже в момент вокализа или распева. Вокализ в сочинениях мастера не был представлен итальянскими фиоритурами, украшениями. Он использовал распевы, вытягивал отдельные гласные, чтобы подчеркнуть эмоционально-смысловую выразительность.

Однако немногим русским оперным артистам удалось в одночасье раскрыть слушателю все богатство вокальных произведений Глинки. Его распевы достаточно трудны в речитативной части, когда каждому действующему лицу приходится говорить на своем музыкальном языке, который ему присущ. Глинка практически никогда не допускал в исполнении своих сочинений облегченного, поверхностного звука, лишённого серьезности и выразительности. Недостаточная интонационная глубина в

тембре не передаст жизненного содержания музыкальной реалистичности музыкальных произведений композитора. Чтобы исполнить оперную партию, написанную Глинкой, нужно обладать высокой техникой певческого голоса сопряженного с устойчивостью дыхания, богатым по регистру, гибким и подвижным звуком.

Только обладатель такого голоса способен преодолевать невероятную специфику, наполняющую сложные колоратурные пассажи в глинкинском вокале. Глинка вводил в оперные женские партии (Антониды, Людмилы и других) специфику быстрых пассажей, которые требуют тщательной вокальной работы. Такие пассажи раскрывают характер и глубину произведения.

Педагогический метод Глинки часто применяет вокализацию. Этот метод вокальной тренировки традиционно применяла до Глинки итальянская школа. Глинка утверждал, что лишь посредством вокализации есть возможность добиться правильного «легато». М.И. Глинка направлял свою педагогику по пути выработки широкого и легкого вокала (кантилены). В вокализации композитора содержится не только метод, с помощью которого формируется голос, но и средство эмоционального и смыслового выражения в исполняемом произведении.

Интересен тот факт, что Глинка в вокальной педагогике рекомендовал в вокализе использовать итальянскую букву «А». многими педагогами до сих пор осуществляется безуспешный поиск объяснения этой рекомендации в русских и итальянских фонемах. Дело в том, что спектральный состав ударной «А» в русском и итальянском языке не имеет отличий. Композитор был абсолютным знатоком итальянского языка, поэтому фиксировал вокалиста на том, чтобы произносилась точно-итальянская «А».

Искусствоведы считают, что Глинка под «итальянской «А» подразумевал специфику акустического ее воспроизведения, когда звук формируется округленно «на высоте вокальной ступени», что отличает ее от русской языковой «А».

Композитор добивался округленного воспроизведения гласных звуков в вокале (об этом свидетельствовали его ученики). Гласному звуку «Е» по его методике соответствовал звук «Э».

Михаил Иванович Глинка в своей методике также обучал певцов развивать «трель». Не каждому современному вокалисту дано понять в полной мере значимость такого упражнения. Дело в том, что трель нечасто встречается в репертуарах, поэтому вокалисты не осознают необходимости в подготовке к ней (как правило, это касается мужского голоса). Глинка объяснял своим ученикам, сколько пользы содержится в таком упражнении: «голос сможет двигаться с лёгкостью, быстро, при этом сохранится интонационная точность в каждой ноте и чёткость в ритмическом рисунке».

Композитор резко реагировал на мнение о том, что вокалом можно заниматься не серьезно, по-обывательски, как будто, это просто приятное времяпрепровождение [25].

Глинка совершал ряд попыток в вокальных произведениях, чтобы соответствовать вкусам итальянской вокальной школы. Итальянские певцы всегда воспринимали музыку в качестве инструмента, с помощью которого есть возможность демонстрировать свои вокальные данные, каскады гаммы, головокружительные пассажи, высокие ноты. Итальянским певцам свойственно достаточно вольно обращаться с авторской нотной работой, «перекраивать» как угодно структуру оперных партий, подстраивая их под свой голос и вкус. Случалось так, что некоторые претензии вокалистов просто не могли уложиться в здравый авторский смысл. Например, Глинка, работая в Италии, написал «Выходную» каватину для оперной примы, которую она не приняла, отказалась исполнять. Это была последняя работа Глинки по сотрудничеству с итальянскими певцами.

В педагогике и авторстве Глинка придерживался принципов, которые воспитывала русская реалистическая вокальная школа. Он отказывался от всевозможных эффектов, которые не оправдывало песенное содержание или сценическая ситуация. Композитор не пытался выбрать для себя дорогу к

душевому успеху, когда существование высоких нот диссонирует с самим произведением, его мыслью.

Глинкой велась пропаганда о значимости педагогической вокальной методологии, в которое не используется сопровождение. Он разработал целый комплекс таких упражнений. Анализируя его вокально-педагогическое творчество, нетрудно определить тот факт, что лишь один из шести уроков, написанных им, написан для фортепианного сопровождения. Это самый ранний цикл «Семь этюдов».

В педагогической деятельности Глинка отказывался от исполнения, когда голос певца постоянно «вибрирует». Он считал возможным исполнение «вибрато» в определенные моменты, соответственно значению, «эмоционально, ударно». Композитор часто прописывал «вибрато» в своем музыкальном письме, акцентируя на том, что в таких случаях эта техника относится к музыкальному, а не к вокальному обогащению. «Вибрато» композитор использует в том месте произведения, в котором наиболее выражена патетика. Например, местоположение «вибрато» для романса «Ты скоро меня позабудешь», «вибрато» сопровождает самую быструю фразу «как я люблю и страдаю».

Глинка наполнял свои работы методическими указаниями, направленными на то, чтобы выработать свободный, естественный тембр, раскрепощая от ненужного мышечного напряжения голосовой аппарате. Феномен педагогики Глинки заключен в методах, которые использовались для того, чтобы обогатить красками голоса своих учеников. Педагог направлял вокалиста внутрь своих фантазий, подсказывая им некоторые образы, заложенные в музыку. Он считал, что такой метод способен пробудить некоторые голосовые аспекты. Основываясь только на этой педагогической практике Глинки, можно смело называть его мудрейшим педагогом в своем историческом периоде.

Как рекомендовал Глинка, певческий вдох должен быть обеспечен не широким открыванием рта, полуоткрытым его положением. А.Н.

Крестовниковым была доказана прямая связь между тем, как раскрыт рот и какое по глубине дыхание. Исследование показало, что полуоткрытое положение рта оказывает стимулирующее воздействие, способствуя более глубокому вдоху.

Глинка своей педагогикой учит вокалистов отказаться от форсирования дыхания, его плавному ходу. Такая техника позволяет подстраиваться под себя отдельные музыкальные фразы, оставаясь при этом точно-музыкальным. Композитор призывал к осмысленному произношению фраз. Он считал, что голос должен не просто наполняться внешней красотой, но и соблюдать логические акценты, музыкальную и декламационную логическую выразительность. Глинка включал в свое песенное творчество разнообразные, вокально-технические приёмы, соответствующие русской культуре. Самый частый из них – кантиленное пение, а также декламация, скороговорка и мелодический речитатив [55].

Сталкиваясь с этими нелегкими приемами, ученикам педагога удавалось планомерно совершенствовать свои вокально-технические возможности.

По советам Глинки, начинающему певцу важно избавиться от комплекса стеснения демонстрации своего исполнения профессиональным музыкантам. Опытные музыканты способны оценить преимущества и неточности вокала, направить в нужном направлении. Встреча с дилетантом может оказаться пагубной для дальнейшего творчества вокалиста: он либо незаслуженно его захвалит, либо уничтожит неуместной критикой.

Глинка давал своим ученикам общегигиенические указания. Главную значимость он приписывал принципу, когда занятия и отдых чередуются. Максимально важно помнить об этом, когда происходит разучивание непростой вокальной пассажной техники. Пренебрежение рекомендациями может вызвать переутомление рабочих гортанных мышц.

В вокальной педагогике Глинки много внимания уделяется дикционному проговариванию слов. Педагог считал, что все слова должны

транслироваться в песне с верной, явственной чистотой. Глинка тесно связывал в своих сочинениях слова и музыку, опираясь на, уважаемое им, народное песенное творчество. Эмоциональность музыкального сочинения составляет гармонию с осмысленным поэтическим образом. Чем бережнее вокалист относится к поэтическому тексту, тем более ясно он его произносит и более четко выговаривает. Смысл поэтического текста должен иметь целостный характер, включая места вокализа.

Глинка делал акценты на выполнении упражнений, соответственно такту. В этом упражнении заложено чёткое представление о том, как исполнять ритмический рисунок. Ритмическая организация вокального процесса добавляет вокалу энергичности, развивает певческую музыкальность. Одним словом, Глинкой ритм рассматривался в качестве значительного фактора, который организует природную музыкальность, вокальное исполнительство.

Известен факт о том, что Глинка не согласился на издание его романсовых сочинений на французском языке из-за идеальной связи именно русских слов с его музыкальным текстом. С наслаждением относясь к французскому языку, который композитор сравнивал с природной музыкальностью, он обращал внимание на то, что русская поэзия теряет свою смысловую нагрузку при исполнении в контексте французского исполнения.

М.И. Глинка создал вокальную педагогику, которая и в настоящее время не утрачивает своей актуальности. На центральном месте находятся вопросы, связанные с воспитанием вокалиста, владеющего актерским мастерством и художественной осмысленностью. Достаточно ценным является метод концентрического формирования голосовых возможностей, но его практическое применение возможно только, если совершается индивидуальный подход к молодым вокалистам, учитываются голосовые аппаратные морфологические особенности, фонация. Такая избирательность не вступает в конфликт с педагогической техникой Глинки: именно учитывая

индивидуальный подход, он создал многие вокально-педагогические сочинения.

Таким образом, сложилась совершенно непохожая на другие вокальная школа - русская, являющаяся симбиозом национальных певческих русских традиций и традиций классических академических итальянской и французской вокальных школ.

Главной характерной чертой итальянской вокальной школы был сугубо инструментальный метод в развитии вокального голоса, сводившийся к ровности голоса по всему диапазону, т.е. от самого низкого до самого высокого звука, в особой тембровой окраске, свойственной инструментальному звучанию. Для итальянского певца того времени ария служила показом для демонстрации вокальных данных, головокружительных пассажей, владение огромным регистром, яркости звучания и полёта высоких нот. Это наглядно проявлялось в пристрастии итальянских певцов к высоким нотам. Русской же вокальной школе изначально были не нужны неоправданные эффекты, так как главное было – наполнить содержанием исполняемого музыкального произведения, логикой сценической ситуации.

Постепенно русская школа становится самостоятельным направлением в мировом вокальном искусстве. По замечанию Бориса Асафьева [7] традиции русской вокальной школы, в XIX веке воплотились в мастерстве Федора Ивановича Шаляпина в мировое явление. Именно Шаляпин - величайший русский оперный певец стал выразителем идеалов русской вокальной школы.

В неаполитанской вокальной школе сложился особый певческий стиль *bel canto*, который стал основой современной итальянской вокальной школы. Для стиля *bel canto* характерны плотная кантилена, обилие украшений, сложные импровизации, мелкая колоратурная техника.

Выдающимся представителем неаполитанской вокальной школы был ученик Маэстро Порпора, блестательный Карло Броски по прозвищу Фаринелли. Известен случай, когда он на одном дыхании восемнадцать раз

подряд пропел двух-октавную хроматическую гамму, а это требовало огромной тренировки певческого дыхания.

Современный педагог вокальной школы, гражданин КНР, доцент кафедры музыкального искусства института культуры и искусств Московского городского педагогического университета Цзян Шанжун, известный певец-баритон как в России, так и за рубежом, в своей диссертации («Педагогический потенциал взаимодействия систем вокального воспитания студентов в музыкально-педагогических вузах России и Китая») пишет об особенностях систем вокального воспитания в педагогических вузах России и Китая и перспективном педагогическом потенциале при их взаимодействии. Так, он в своем научном исследовании доказывает, что проблема подготовки специалистов вокального искусства в системах высшего музыкального образования Китая и России, как комплексная, в специальной литературе (китайской и российской) пока еще недостаточно разработана, хотя именно сегодня это сотрудничество растет между вузами КНР и Московским городским педагогическим университетом по различным направлениям обучения, в частности по музыкальному образованию и вокальному образованию в частности [99].

Сегодня, исходя из опыта обучения китайских студентов в институте культуры и искусств при обучении вокалу, мы можем констатировать, что наличие у студента сильного или даже выдающегося оперного голоса и классического исполнения, является даром природы, не зависящей от личностных обстоятельств. Но мы также можем утверждать, что овладеть мастерством невозможно без личностных качеств – упорства, воли, стремления к достижению высокого профессионального уровня, воспринятого в творчестве выдающихся певцом настоящего и прошлого.

«Голосовой аппарат является, по существу, духовым музыкальным инструментом. Однако среди всех музыкальных инструментов он не имеет себе равных по своей многогранности, разносторонности, возможности передачи малейших оттенков и др. Все способы звукоизвлечения, которые

используются в духовых инструментах, используются и в процессе образования речи (в т.ч., вокальной речи), однако все они перестраиваемы и имеют широчайшие возможности, недоступные ни одному инструменту [46]».

Вокальное исполнительство – это один из самых древних формы музыкальных жанров. Простота, напевность и незатейливость мелодий наравне с первыми образцами наскальных рисунков являлись первым опытом древних в восприятии эстетического наслаждения, дарованного окружающей средой. Еще с давних времен песни занимали важное место в быту людей, что способствовало развитию вокальной музыки как отдельной области в народно-песенном творчестве. В период исторического формирования и государственного становления, именно песенное творчество стало зеркалом, отражающим человеческую радость и тревогу, быт и социальную среду во всем своем многообразном проявлении.

Изучая историю древних мировых цивилизаций, можно узнать, как зарождались, расцветали и разрушались многие государства. Древний Египет, Вавилон, Китай достигли высокого уровня своего развития, который коснулся, в том числе, музыкальной культуры.

Формирование древней культуры первостепенно связано с решением вопросов религии. Искусство рассматривалось в качестве средства, которое напоминает о наполненности божествами окружающего мира. Это объясняет то, что даже светские песни были пронизаны религиозными мыслями, как те, которые мы можем наблюдать в образцах древней архитектуры или божественных изображениях.

Музыка была способна к решению многих религиозных задач, диктуемых жизнью. Уже в древности люди ощущали особое музыкальное влияние, которое затрагивало сердце и душу. Такое понимание привело к тому, что музыканты и певцы во многих странах оказались в большом почете: они служили в храмах или становились шаманами, а игра на музыкальном инструменте позволяла им считаться чуть ли не святыми, так как это воспринималось, как божественный дар. Музыкальное исполнение часто

сопровождалось импровизацией, которая многими отождествлялась с «игрою Бога». К сожалению, до настоящего времени дошла лишь ничтожная часть музыкальных произведений эпохального периода, который длился несколько тысяч лет.

Еще в древние времена музыкальный жанр начал свое формирование в области профессионального искусства. Тому же времени принадлежит изобретение средств, сопровождающих пение музыкальным воспроизведением – ударных, струнных и духовых музыкальных инструментов; зарождение сольных и хоровых певческих форм; появление первых представлений о разновидности музыкальных жанров и ладов.

Традиционное отношение к сохранности своих древних произведений является различной для разных этнических культур. Например, древний Египет или античная Греция музыкально у нас ассоциируются с далеким прошлым, в то время как Индия и Китай поддерживают связь с древностью посредством современной музыкальной культуры.

Культура Древней Греции начала активно расцветать в VI-IV вв. до н. э. Это время стало временем формирования основ европейской культуры. Античная литература утвердила множество жанров в виде эпосов, лирики, драмы, трагедии и комедии. Древняя Греция большое внимание уделяла музыкальному развитию, которое проходило одновременно с литературой. Такое утверждение подкреплено связью древнегреческих литературных авторов (Гомера, Эсхила, Софокла, Эврипида) с музыкальным жанром. Такое слияние стало возможным благодаря эпическим и лирическим произведениям того периода, которые распевно исполняли певцы-сказители. В Древней Греции такие певцы носили имена рапсодов или аэдов, они и стали родителями традиционного греческого пения «одного голоса», называемого монодией.

В Средние века развитие искусства и культуры было неотделимым от религии и церкви. Музыка шла рядом с церковной архитектурой, скульптурой, иконами, мозаикой и фресками, наполнявшими храм и являющимися

непосредственными атрибутами в христианском богослужении. В этой череде искусств, музыка выполняла самую трудную роль: помочь молящимся людям в отрешении от быта, земных эмоций и полном сосредоточении на открытии библейских текстов и церковных таинств. Эта цель достигалась песнопениями, главной чертой которых в течение долгого времени было одноголосное исполнение, т.е. хор певчих вели одну партию мелодии в отсутствии инструментального сопровождения. Одноголосное исполнение в тот период авторы считали наиболее подходящим для воплощения религиозных идей, символизируя то, что Бог един и Церковь одна. Считалось, что привлечение в хор музыкальных инструментов будет отвлекать прихожан, вызывая у них мирские эмоции.

Вплоть до 18-го века, церковные песнопения создавались церковными и монастырскими служителями с соблюдением четких канонов и традиций, не стремясь привнести в тексты и музыку что-либо авторское. Более этого, композиторы тех произведений сегодня, в своем большинстве, остаются неизвестными.

В эпоху Возрождения полифонические звучания в вокальных произведениях приобретают основополагающую значимость. Вокальное многоголосие в качестве традиций с древности поддерживалось Англией. В 16-м веке культурным английским обычаям пришлось столкнуться с реформами из-за распространения протестантизма, когда влияющие позиции католической церкви были потеряны. Англиканской церковью, сменившей католическую, не признавались основные католические догмы, что привело к прекращению существования многих монастырей. Такие реформы не могли не коснуться английской культуры в целом и музыки в частности.

Оксфордский и Кембриджский университеты открыли для студентов отделения музыки. Дворянские салоны стали наполняться звучанием клавишных инструментов: вёрджинела и портативного (малого) органа. Популярными были камерные произведения, которые исполнялись в домашнем кругу.

Этот период новаторства в музыкальной культуре тесно связан с именем Уильяма Бёрда (1543-1623гг.), который являлся издателем нот, органистом и композитором. Бёрда считают основоположником английских мадригалов, которые в его произведениях были довольно простыми (лишенными сложной полифонии), оригинальными по форме и гармонически свободными. Всеми музыкальными средствами композитор призывал к утверждению красоты и жизненной радости, противопоставляя свою музыку строгим и сдержаным жанрам средних веков. Композитором помимо светских создавались и религиозные сочинения в виде месс и псалмов, а также инструментальная музыка. Сочинения для клавесина были наполнены мотивами народного песенного и танцевального творчества. Бёрд был убежден, что суровый аскетизм церковных пений не должен проникать в светскую хоровую музыку, цель которой «приносить чуть нежности, отдыха и радости». Мадригальный жанр, созданный Бёрдом, перенимали его ученики. Самым знаменитым из них стал композитор, автор произведений в стиле «мадригал», Т. Морли (1557-1603гг.). В 1597-м году им опубликовано «Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke» («Простое и общедоступное введение в практику сочинения музыки»), которое стало одним из ярчайших трудов по музыкальному искусству за всю эпоху Возрождения. В то время Морли уже являлся прославленным музыкантом. Кроме этого, его композиторские произведения издавались и были известны не только английской публике, но и зарубежным представителям.

Вокальная полифония, зародившаяся в английской культуре еще до периода Ренессанса, формировалась за границами страны, обретя дальнейшую жизнь в музыкальных сочинениях иных наций. Таким «продолжателем традиций» стала Франция (XV-XVI в.), только что окончившая вековую войну с Английским королевством. В этот же период Франция переживает религиозное противостояние католиков и протестантов. Сильное государство с абсолютным монархическим строем возвысило придворные торжества и народные празднества, что, конечно же, отразилось на процветании

музыкального искусства, которое сопровождало такие праздники. Стали расти в числе вокальные и инструментальные ансамбли (капеллы и консорты), состоявшие из большого количества артистов.

Вспомним, что итальянская музыка Ренессанса была связана преимущественно с мессами, в то время как французскими композиторами вместе с религиозными мотивами продвигалась и светская многоголосная песня, названная шансоном. Музыкальные пьесы К. Жанекена (1485-1558гг.) обратили внимание французов на шансонетные песни. Этот композитор исторически считается родоначальником музыкального стиля.

Детство Жанекена прошло в коллективе церковного хора, в котором он был одним из исполнителей. После этого, по предположению музыкальных историков, будущий композитор проходил обучение у Ж. Депре, который был нидерландским музыкальным мастером и композитором. Дальше Жанекену суждено было стать священником, работать в церкви руководителем хора и играть на органе до приглашения на службу герцогом Гизом, которое он принял. С 1555-го года Жанекен состоялся как певец в Королевской капелле, и как королевский придворный композитор на два года позже.

Одним из величайших музыкальных событий эпохи Ренессанса стала организация нидерландской полифонической школы, так как это способствовало тому, что музыка отдельных стран перестала быть изолированной и разные творческие школы начали оказывать взаимное влияние друг на друга.

Руководителями первой Нидерландской школы стали Дюфаи (1400-1474 г.) и Беншуа (1400-1460 г.), второй школой руководили Окегем (1425-1494 г.) и Обрехт (1450-1505 г.), третьей – О. Лассо (1520-1594 г.) и Ж. Депре (1440-1524 г.).

Нидерландская школа обобщила английские и французские результаты в полифонической церковной и светской музыке. Творчество этих школ было представлено основными вокально-хоровыми жанрами с основным присутствием месс и мотетов. Церковная музыка продолжила оттачивать

полифоническое мастерство. Так как такая полифония придерживалась целого комплекса правил и была ограничена в голосовом ведении и контрапунктном голосовом соединении, в то время ее называли «строго-стилевая полифония». Такое пение придерживалось молитвенного текста, его значения и, помимо этого, образовало новый метод музыкального приема, связанный с имитацией, объединяющей различные музыкальные формы. Имитация представляла собой передачу мелодических построений от голоса к голосу, которая имела точный или варьированный характер.

Римская школа достигла апогея в вокальном полифоническом жанре. Основным ее представителем стал по прозвищу Палестрина [86] (это название городка, где родился композитор; его имя, в соответствии с названием места рождения, являлось, в то время, символом высочайшего признания и популярности). Дж. Пьер Луиджи до получения признания был церковным певчим. После этого он был певцом, капельмейстером и композитором в Сикстинской капелле (Ватикан) и прочих Римских соборах. Долгое время (1571-1594 г.) Палестрина возглавлял хор в соборе Св. Петра. О жизненном пути Палестины известно не очень много. Однако существует факт, что композитор всю жизнь провел в Риме, никогда не выезжая за его пределы. В тот же период многие нидерландские композиторы обезжали всю Европу в поисках вдохновения и делясь опытом.

Так как Палестрина был ярым приверженцем католической церкви, то это определило направление его музыкального творчества в качестве духовной музыки «а капелла». За свою жизнь он создал мессы (в количестве ста штук), мотеты (сто восемьдесят штук) и множество светских мадригалов. Считается, что музыка Палестины спасла церковное полифоническое направление, так как был период, когда верховное иерейство пыталось уйти от него, утвердив григорианское унисонное пение. Такое решение было продиктовано усложненностью полифонического звучания, что представляло неудобное текстовое восприятие: прихожане не могли распознать слова или разбирали их с трудом. Контрапунктическая ткань в произведениях

Палестрины была простой и ясной. Такая слаженность достигалась отдельными мелодическими линиями, сплетенными в хоровую полифонию, четким рисунком, делающим каноны и имитации прозрачными и ясными; слова текста принимали отчетливую и понятную форму. Музыка Палестрины доказала своим существованием, что такая манера вполне сочетаема с церковными традициями. Палестрина писал мессы и мотеты, наполненные просветленной созерцательностью и отрешенной углубленностью, уважением сложившихся церковных традиций в контексте с этими жанрами. Светские мадригалы Дж. Пьер Луиджи преодолели неэмоциональную статику церковной музыки. Он смог соединить в них красоту и наполненность мелодии с декламационной выразительностью интонации. Палестрина в своих музыкальных произведениях передавал разные по уровню и характеру эмоции, при этом осуществлялся быстрый переход из состояния в состояние.

В качестве самостоятельного музыкального жанра оратория (от лат. «*oratorium*» - "молельня") образовалась в 16 веке в Италии. Оратория, по мнению историков-музыковедов изначально представлялась как театрализованное представление, рассказывающее о сюжетах из священного писания. Самые знаменитые произведения, написанные в ораторическом жанре, принадлежат Г.Ф. Генделью и Й. Гайдну.

Такие представления демонстрировали в церквях, а не на сценических площадках, что дало имя жанру. К 17-му веку оратории стали сочиняться композиторами по текстам современной поэзии, наполненной духовным смыслом. Строение оратории имеет схожесть с оперой: объемное сочинение с драматическим сюжетом, в котором участвовали солисты, хор и оркестр. Ораторию отделяет от оперы отсутствие сценических действий. Для демонстрации сюжета использовались исключительно песни и музыка, без каких-либо дополнительных движений.

В тот же период Италия стала «родителем» еще одного музыкального жанра, названного кантатой (ит. «*cantata*» - песня). В целом жанр кантаты очень схож с ораторией по структуре и мысли, отличаясь лишь длительностью

исполнения (кантата более короткая). Кроме этого, в сочинениях кантат композиторы стали использовать как духовную, так и светскую поэзию.

В XVIII-XIX веках европейское искусство обогатилось еще одним направлением – романтизмом. Представители романтизма имели отличительную черту, отделявшую их от классиков. Это глубокая восприимчивость к человеческим эмоциям, чувствам, порывам, переживаниям. (Роберт Шуман, Ференц Лист, Ференц Шуберт и др.).

Когда возникла опера, этот момент характеризуется как переломный момент в формировании музыкального искусства. Оперный хор даже в настоящее время не потерял актуальности и занимает видное место в хоровом искусстве. Формирование полифонической музыки в свободном стиле, появление музыкальных мыслей, направленных на гармоничное развитие внутреннего мира человека, способствовали обогащению возможностями хоровых произведений. Немалый вклад в переосмысление хорового драматизма, который присутствовал в оперном искусстве, привнес К.В. Глюк.

Великая французская революция способствовала зарождению новых песенных жанров, которыми стали революционная и массовая песня. Большую популярность приобрели сочинения гимнов, маршей, хоровых апофеозов и од. Бетховен первый обогатил симфонии хоровыми вставками. Это привело к тому, что автор стал зеркалом посредством своих хоров, отражая гуманистические революционные идеи. Во многом благодаря «романтикам» бытовая хоровая музыка вышла на сцену с концертами, в которых присутствовали сочинения таких мастеров, как Ф. Мендельсон и Р. Шуман со своими ораториями, Д. Верди и И. Брамс с реквиемами. Помимо этого, композиторы с интересом обращали внимание на народное творчество, создавая песенные хоры и даже отдельные хоровые пьесы. Самые известные написаны И. Брамсом, Р. Шуманом, Ф. Шубертом. В то же время некоторые композиторы, например Г. Малер, Г. Берлиоз, наполняют хорами свои симфонические произведения.

Традиционные православные песнопения в «*a каппельном*» стиле и хоровое преимущество в русском музыкальном фольклорном характере вызвали исключительную значимость хоровых произведений в русском искусстве. Еще до исторической эпохи классицизма русская музыка уже имела высшие художественные достижения, представленные хоровыми концертами, написанными А.Л. Веделем, С.Л. Дегтярёвым, М.С. Березовским, Д.С. Бортнянским [36, с. 151-152].

Музыкальная культура 20-го столетия была представлена широким распространением хоровых музыкальных произведений, обогащенных различными стилями и национальными традициями, имеющих разнообразные формы и виды хорового исполнения. Жанровое многообразие в сочинениях для хора было представлено всевозможными произведениями: от хоровых революционных песен до элитарных и вычурных композиций [87, с. 95].

Среди композиторов сочинений для хора, имеющих особую значимость, можно выделить произведения И. Стравинского, А. Онеггера, П. Хиндемита, К. Орфа, К. Пендерецкого, О. Мессиана.

М.И. Глинка своим творчеством ознаменовал открытие новой страницы в русской музыкальной культуре, выступая в роли основоположника для последующих музыкальных сочинений, созданных русскими композиторами-классиками. Русская опера была наполнена хоровой драматургией М.П. Мусоргского, И.А. Римского-Корсакова, А.С. Даргомыжского. Кантата в качестве жанра была развита М.М. Ипполитовым-Ивановым, Л.Н. Серовым, П.И. Чайковским, Л.С. Даргомыжским. Литургия в России развивалась П.Г. Чесноковым, С.В. Рахманиновым, А.Д. Кастальским, П.И. Чайковским, М.А. Балакиревым, Э.Ф. Направником. С.И. Танеев стал создателем канцаты лирико-философского направления в русском музыкальном искусстве. Им же было фактически возрождено популярное музыкальное хоровое «*а капельное*» направление 18-го: создано больше, чем сорок хоровых сочинений в этом жанре.

Стоит отметить важное событие в формировании хоровой культуры, когда было создано Русское хоровое общество в конце 19-го века. Образование различных русских хоровых коллективов, особенно хоровой коллектив, представленный Московским синодальным училищем духовных песнопений, способствовало широкой популярности русской музыкальной культуры за рубежом родных границ. Особенно активно хоровая музыка в России начала развиваться в 90-х годах 19-го века. Стоит отметить творчество хоровых дирижеров (А.Д. Кастальского, И.М. Данилина, В.С. Орлова) того периода. Хоровая революционная песня получила свою актуальность и популярность, когда свершилась первая русская революция 1905-го года и укрепила свои позиции в Октябрьскую революцию 1917-го года.

Советские хоры формировались в качестве демократического и многонационального искусства, с присутствием различных форм фольклора и композиторских сочинений. Наиболее популярными среди жанров были народные и массовые песни, канканты, оратории, хор для оперы и т.д. Советская массовая хоровая песня популяризовалась к 20-м годам 20-го века. Особенно стали известны хоровые произведения, написанные А.А. Давиденко, В.А. Белым, Б.С. Шехтером, М.В. Ковалем, Д.Я. Покрасом; чуть позже в этом же русле работали Д.Д. Шостакович и И.О. Дунаевский. С.С. Прокофьевым, Д.Д. Шостаковичем, Ю.А. Шапориным, В.Я. Шебалиным были актуализированы канканты и оратории, которые стали обычными для концертных программах советских хоров 30-х годов 20-го века[10]. В 50-х годах миру были представлены яркие произведения разных жанров Г.В. Свиридова, написанных на стихи современников, таких как Н.А. Некрасов, С.А. Есенин и т.д. В период 60-80-х годов стали популярными произведения для хора Р.К. Щедрина, Д.Д. Шостаковича, С.М. Слонимского, В.Н. Салманова и других.

Одним словом, историческое желание людей исполнять сольные и ансамблевые (хоровые) партии получило распространение за счет того, что

использование собственного голоса в качестве инструмента, который всегда рядом, формирует полноценное искусство.

Давно признано, что хоровой жанр является жанром синтетическим, в котором музыка и пение органически связаны со словом. Между тем многолетний опыт прослушивания хоровых коллективов академического направления позволяет сделать вывод о том, что отношение к «музыкальному слову», «музыкальной речи» с годами не только не меняется в лучшую сторону, но стало ещё более пренебрежительным. И у певцов, и у хормейстеров мы всё чаще наблюдаем полное безразличие к содержанию вокального или хорового произведения, к смыслу и логике фразы, не говоря уже об оттенках вокальной речи. Выделение в процессе пения безударных слогов (к чему часто провоцируют метрические музыкальные акценты и «скачки» на высокие звуки) стало нормой. Столь же нормально мы воспринимаем сегодня ощущаемое на слух расхождение фразировки поэтического текста и музыки.

Обращаясь к этой проблеме, нельзя не вспомнить Б.В. Асафьева, который утверждал, что «речевая и чисто музыкальная интонация – ветви единого звукового потока [7, с.179]». «Именно поэтому он рекомендовал музыкантам «упражняться в воспроизведении основных оттенков речевой интонации и искать соотношение и различие между ними и соответствующими моментами в музыкальной интонации... вести слух от речевой интонации как таковой ... к синтезу слова и напева в наивысших образцах мелодической речи [7, с. 8]».

Б.В. Асафьев говорил, что «наблюдение над основными оттенками речи (зов, вопрос, удивление, просьба, перечисление и т.д.) должно занять доминирующее положение [7, с. 8]».

И дирижеры, и певцы должны осознавать, что «синтетический характер хоровой музыки оказывает влияние не только на содержание, форму, строение вокальных и хоровых произведений, но и на их исполнительское интонирование. Законы музыкальной формы в хоровом жанре вступают во

взаимодействие с закономерностями поэтической речи, что вызывает специфические особенности формообразования. Более обобщенный или более детализированный подход к поэтическому тексту в значительной степени определяют не только характер вокальной мелодии, выбор композитором той или иной структуры, того или иного метра, но и исполнительский темп и метроритм, пульс, количество и продолжительность дыханий, цезур, пауз, агогику в целом.

Анализ дирижером поэтического текста должен быть очень тщательным, требующим подхода как со стороны образно-смысловой, так и конструктивной. Внимание певца к размеру стиха, к количеству ударных и безударных слогов и месту их расположения может оказать им существенную помощь в метроритмической организации музыкального текста и фразировке. Вместе с тем им нельзя не учитывать, что реальные словесные ударения, возникающие при живом исполнительском прочтении стихотворения, далеко не всегда соответствуют всякому метрически (т.е. условно) ударному слову стопы. Накладываясь на метрическую схему, как на канву, но не совпадая с ней целиком, они часто образуют свой ритмический узор. Такие ритмические перебои, не разрушая общей стопной системы стиха, не нарушая размеренности скандирования, придают стиху живость и гибкость, особенно важные при декламации и восприятии его на слух. Этот момент для исполнителей весьма существенен, поскольку вокализация стихотворения, его музыкальное прочтение композитором (а, тем более, исполнителем) в чем-то подобны искусству декламации. Превращая стихотворение в музыкальную речь, композитор определенным образом интонирует его, учитывая и темп его «произнесения», и смысловые акценты, и цезуры, и общую метрическую схему стиха, и особенно его внутреннее ритмическое наполнение.

Отметим, что орфоэпические, дикционные, интонационные правила той или иной речи (в зависимости от её национальной принадлежности) должны быть обязательными для певцов. Произношение и ударение в словах могут изменяться лишь при изменении «предполагаемых обстоятельств» (по

Станиславскому), конкретной задачи, эмоции и т.д. Поэтому в процессе вокального обучения любого вокалиста (солиста или хорового певца) нужно постоянно указывать на взаимосвязь речевой интонации с музыкальной и влияние разговорной мелодики на музыкальную речь [7].

Принято считать, что если певец обладает хорошей дикцией и выпевает каждое слово от начала до конца, называя все буквы-звуки, которые следует произносить согласно орфоэпическим правилам того или иного языка, то это помогает донести текст до слушателя. Но это не так, хотя, разумеется, лучше, чем такие недостатки произношения как шепелявость, картавость, неясность произнесения согласных, гласных, замена одних гласных другими, «проглатывание» окончаний слов и т.д.

Хорошая дикция – это только одна из важных предпосылок выразительного вокального исполнения музыкально-поэтического текста. Бывает, что певец демонстрирует чеканность и четкость отдельных букв, слогов, в лучшем случае – слов, но не умеет ещё свободно и естественно разговаривать в процессе пения. «Выговаривать», то есть механически отчетливо скандировать слова совсем не то, что разговаривать, то есть выражать ясно мысли, заключенные в словах.

Об известном с давних времен искусстве «петь, как разговаривать», которым великие певцы многих вокальных школ выражали своё стремление к высокой художественной правде, написано и сказано много. Это искусство складывается из синтеза целого ряда элементов, овладеть которыми непросто. Необходимо, прежде всего, предостеречь от упрощенного понимания этого изречения (вокальная технология существенно отличается от технологии разговорной речи) и ставить знак равенства между ними было бы ошибкой.

Раскрывая подлинный смысл этого изречения, известный отечественный оперный дирижер А.М. Пазовский писал, что в основе вокального искусства должен лежать «нерасторжимый синтез, идеальное слияние красивого, напевно и свободно льющегося, упругого и естественного вокального звука и живого, естественного, выразительного слова [78]».

Раскрывая эту мысль более подробно он говорит, что в идеальном пении «исполнитель не произносит ни одного слова, органически не ощущая существа выражающей его музыки, и не выпевает ни одной фразы, не ощущая смысла тех слов, которые послужили композитору стимулом для создания вокальной мелодии [78].

Другое важное требование, предъявляемое к вокальному искусству о том, что «произношение слов в процессе пения должно быть столь же естественно, плавно, красиво и выразительно, как в живой, правильной и выразительной речи [78]». Третье важнейшее требование: всегда помнить о том, что «петь, как разговаривать» – значит возвышать речь до музыки, а не снижать музыку до обыденной речи [78]». Четвертое требование: как бы красиво и выразительно ни пел певец, его «исполнение никогда не достигнет выразительности, если он не сумеет раскрыть внутреннее содержание слов [78]». Речь здесь идёт о верном или фальшивом выявлении мысли и чувства в музыкально-звуковых образах, о точной или неточной психологической окраске звука и слова, определяющей правдивость выражения музыкально-поэтического образа текста. Правильно разговаривающий человек никогда не скажет одинаково окрашенным голосом фразы: «я счастлив», «у меня горе», «я очень сожалею», «я боюсь» и т.п. Он непременно найдет для каждой из них особую краску, соответствующую содержащемуся в них эмоциональному состоянию. То же и в пении. «Наконец, пятое требование искусства «петь, как разговаривать» - простота, естественность, правда [87]».

Преувеличенная выразительность, вычурность, нарочитость карикатурны – говорили старые мастера пения. Это не значит, что в пении следует поощрять будничность и бездушность. Конечно, оно должно быть выразительно и эмоционально. Но петь всё одинаково выразительно нельзя. Это – то же самое, что петь всё невыразительно. Некоторым сторонникам такого пения не лишне напомнить, что выразительность проявляется, прежде всего, в умении исполнителя выявить главное, существенное и, наоборот, затушевать, завуалировать второстепенное. А это невозможно сделать без

вдумчивого аналитического (иногда даже критического) отношения к тексту автора, опирающегося на знание законов и правил литературного произношения и логику речи, включающую в себя такие элементы как организацию логической перспективы связного текста, речевых тактов, использование главных и второстепенных логических ударений, логических пауз.

Резюме:

Для различных вокальных школ западных стран во все времена были характерны различные подходы к вокальному воспитанию певцов.

Главной особенностью музыкального образования того времени было одним из условий то, что из учеников, постигающих музыкальное направление, вырастали грамотные и образованные музыканты, которые могли бы быть инструменталистами-исполнителями на любых инструментах или могли быть солистами-вокалистами в операх, или просто певцами хора, ансамбля или руководителями хоровых коллективов, регентами в церквях и храмах.

К педагогу вокала предъявлялись очень высокие требования - педагог сам, прежде всего, должен был владеть искусством вокальной техникой, то есть уметь голосом показывать образцы исполнения. Начал действовать принцип индивидуального подхода в вокальном обучении, возникло понятие певческого режима.

Ярчайший представитель вокальной педагогики Франческо Ламперти ввел в вокальное искусство изречение: «школа пения – это школа дыхания», и именно это на многие последующие годы заставляло педагогов, вокалистов, ученых задуматься о наиглавнейшем и первостепенном значении основ развития певческих навыков.

Главной характерной чертой итальянской вокальной школы был сугубо инструментальный метод в развитии вокального голоса, сводившийся к ровности голоса по всему диапазону, т.е. от самого низкого до самого

высокого звука, в особой тембровой окраске, свойственной инструментальному звучанию.

В Средние века развитие искусства и культуры было неотделимым от религии и церкви. Музыка шла рядом с церковной архитектурой, скульптурой, иконами, мозаикой и фресками, наполнявшими храм и являющимися непосредственными атрибутами в христианском богослужении. В этой череде искусств, музыка выполняла самую трудную роль: помочь молящимся людям в отрешении от быта, земных эмоций и полном сосредоточении на открытии библейских текстов и церковных тайнств. Эта цель достигалась песнопениями, главной чертой которых в течение долгого времени было одноголосное исполнение, т.е. хор певчих вели одну партию мелодии в отсутствии инструментального сопровождения. Одноголосное исполнение в тот период авторы считали наиболее подходящим для воплощения религиозных идей, символизируя то, что Бог един и Церковь одна. Считалось, что привлечение в хор музыкальных инструментов будет отвлекать прихожан, вызывая у них мирские эмоции.

В неаполитанской вокальной школе сложился особый певческий стиль *bel canto*, который стал основой современной итальянской вокальной школы. Для стиля *bel canto* характерны плотная кантилена, обилие украшений, сложные импровизации, мелкая колоратурная техника.

Постепенно русская школа становится самостоятельным направлением в мировом вокальном искусстве. По замечанию Бориса Асафьева традиции русской вокальной школы, в XIX веке воплотились в мастерстве Федора Ивановича Шаляпина в мировое явление. Именно Шаляпин, величайший русский оперный певец, стал выразителем идеалов русской вокальной школы.

Систематические уроки вокала помогают выработать правильные направления и ощущения вокального стиля и с каждым занятием певческий звук будет уверенней. Процесс постановки правильного вокального звука можно сравнить тренировкой мышц. Укрепление вокальных возможностей занимает довольно много времени, однако навыки остается навсегда. В

следующем параграфе диссертации мы рассмотрим физиологические и акустические свойства певческого голоса.

Сегодня, исходя из опыта обучения китайских студентов в институте культуры и искусств при обучении вокалу, мы можем констатировать, что наличие у студента сильного и большого по диапазону оперного голоса и классического исполнения является даром природы, не зависящей от личностных обстоятельств. Но мы также можем утверждать, что без личностных волевых качеств, трудолюбия, веры в мастера-педагога, с которым занимается обучающийся, овладеть мастерством невозможно. Нужно упорство, стремление к достижению высокого профессионального уровня, воспетого в творчестве выдающихся певцов настоящего и прошлого.

1.2. Физиологические и акустические свойства певческого голоса

Основой организации формирования музыкальной отзывчивости у ученика при самостоятельной работе в домашних условиях является прослушивание аудиозаписей. Для того, чтобы сформировать у ученика эмоциональную отзывчивость на музыкальное произведение, педагог должен владеть некоторыми методическими приемами: перед началом прослушивания следует сообщить, как называется произведение, о чем будет музыка; музыка усваивается успешнее, если она сопровождается показом иллюстраций, объяснением отдельных эпизодов пьесы, беседой о просмотренном.

Перед первым знакомством с произведением следует сделать коротко эмоциональное пояснение, отражающее настроение песни или романса, которое настраивает обучаемого на восприятие, заставляет внимательно и с интересом слушать. Песни усваиваются гораздо проще, ведь понять содержание помогает слово. Однако следует помнить, что именно прослушивание вокальной музыки с текстом, проговариванием литературного языка развивает полноценное восприятие.

Каждый человек владеет речью, а пение имеет с ней общее начало (дыхание, голосовые связки), поэтому достаточно уместно вокал проецировать относительно повседневной человеческой речи. Именно, глубоко понимая в чем же существенная разница между разговорной речью и пением, мы поможем новичку избавиться от многих заблуждений и направить его работу в правильное русло.

Когда мы говорим, воздух и звуковую волну мы чувствуем на губах. Речь наша направлена всегда вперед для слушателя или собеседника. В случае с вокалом, при пении мы чувствуем, как звук уходит за верхнее небо, направляясь в голову и обретая там вокальный окрас и определенный певческий тембр.

Именно в тот момент, когда звук направлен не в ротовую полость, а за верхнее нёбо, он попадает в головные резонаторы, которые в свою очередь, создают правильный, вокальный звук. Во время упражнений для распевания очень важно стремиться к этим ощущениям.

Систематические уроки вокала помогут обучающемуся выработать эти ощущения и с каждым занятием певческий звук будет уверенней и уверенней. Процесс постановки правильного вокального звука можно сравнить с тренировкой мышц. Укрепление вокальных возможностей занимает довольно много времени, однако навыки остается навсегда.

Обучающихся вокалу следует вести от целостного восприятия произведения к более дифференциированному, например, пояснить значение выразительных средств для раскрытия художественных образов: музыка рассказывает о красоте окружающей природы, жизненных явлениях, передает разнообразные чувства и настроения. Обсуждения в вокальном классе прослушанного произведения очень благотворно влияет на личность для воспитания устойчивого интереса к музыке у обучающихся. Попытки учеников рассказать о своих впечатлениях от прослушанных произведений, посещения концерта, театра, просмотра телевизионных передач, музыкальных видеофильмов нужно обязательно приветствовать, терпеливо выслушивать, помогая говорить о музыке, тем самым способствуя и вырабатывая у обучаемых умение мыслить, излагать и иметь собственную эмоционально-положительную установку и мнение о музыке.

Правильно подобранный с возрастной точки зрения репертуар дает перспективную возможность планомерно и целенаправленно развивать музыкальное восприятие школьников, приобщать их к миру музыки.

Известно, что физиологический темперамент каждого человека, каждой личности в любом возрасте отличается своими индивидуальными особенностями, поэтому физиологическое и анатомическое строение голосового аппарата у всех людей не одинаковы и только поэтому каждый

голос требует индивидуального подхода и сугубо индивидуальной постановки.

Рассмотрим традиционную градацию профессиональных вокальных голосов, обладающих общими чертами:

- высокая позиция певческого звука;
- свободно льющийся звук, с хорошей опорой на дыхание;
- отличная техническая подготовленность, позволяющая петь без видимого затруднения, как медленные, спокойные, распевные так и быстрые, технические арии, легко и виртуозно уметь пользоваться голосом по всему диапазону (диапазон – это объем певческого голоса);
- богатство нюансов и эмоциональных интонаций;
- четкая дикция (артикуляция) при сохранении вокальной линии.

Если разобрать слово "резонатор", то сразу понятно, что это является однокоренным со словом "резонанс". Для начала следует вообще понять, что же такое резонанс. Резонанс в широком смысле – это усиление звуковой волны. Другими словами – это способность отражать вибрации корпуса (тела певца), подобно эху.

Для примера можно представить обычную гитару, в которой резонатором выступает её корпус. Если мы возьмем инструмент, закроем отверстие в корпусе рукой и начнем играть, то звук будет плоский и тихий. Если же мы уберем руку, тогда звук начнет резонировать в стенах корпуса гитары при этом обретет сочность, объем и громкость. Если говорить о вокале, то в организме человека также есть резонаторы, выполняющие ту же функцию – усиливать звуковую волну и создавать богатый окрас и объемность звука.

Голос – это, прежде всего, инструмент, то есть это – акустическое и физическое явление. Любая из классических современных систем вокальной педагогики уходит корнями в далекое прошлое. Основой всех существующих ныне вокальных школ принято считать староитальянскую школу пения, которая существенно отличается от современной итальянской школы академического пения.

Рассмотрим далее, что представляют из себя резонаторы.

Исследователи и педагоги вокала утверждают, что для того, чтобы петь в резонаторы, совсем необязательно целенаправленно пытаться посыпать звук в попытке получения объемного, резонансного звука. Главной составляющей является - вокальная позиция. Для того, чтобы получить эффект правильного вокального звука, стоит уделить внимание именно позиции и механизму пения.

Вся суть этого механизма – заставить выдыхаемый звук прорваться через связочную щель таким образом, чтобы связки начали колебаться за счет воздуха, а не напряжения. Именно уделяя больше внимания позиции (работа диафрагмой и расслабленное состояние гортани) даст эффект правильного звука и поможет включиться в работу резонаторам. Следует подвести небольшой итог. Для того, чтобы задействовать резонаторы в работу нужно обратиться к вокальной позиции и уделить внимание механизму пения, а именно:

- дышать низом живота и опираем звук на диафрагму;
- гортань оставлять расслабленной и следить при этом, чтобы она не поднималась и не опускалась вниз;
- выдыхать воздух таким образом, чтобы он заставил колебаться связки с высокой частотой;
- глубже чувствовать опору на диафрагму и при этом ощущать, как звук уходит за верхнее нёбо (в резонаторы)

Ощущения при правильном пении с участием резонаторов.

Поскольку каждый человек владеет речью и пение имеет с этой речью общее начало (дыхание, голосовые связки), целесообразно вокал рассматривать относительно повседневной речи. Понимая, в чем же существенная разница разговорной речи и пения, можно помочь избавиться новичку от множества неверных представлений и заблуждений.

Когда мы говорим, воздух и звуковую волну мы ощущаем на губах. Речь наша направлена вперед. В процессе же пения мыствуем, как звук

уходит за верхнее небо, направляясь в голову, и обретая вокальный темброчный окрас.

Именно в тот момент, когда звук направлен не в ротовую полость, а за верхнее нёбо, он попадает в головные резонаторы, которые в свою очередь создают правильный, вокальный звук. Во время распевания очень важно стремиться к этим ощущениям.

Систематические уроки вокала помогут выработать эти ощущения и с каждодневными и систематическими занятиями звук будет уверенней и уверенней. Процесс постановки правильного вокального звука можно сравнить с тренировкой мышц. Укрепление вокальных данных и технических возможностей занимает довольно много времени, однако навык (автоматизированное умение) остается с обучаемым навсегда.

Рассмотрим, как происходит формирование певческого звука.

Звук зарождается в гортани, но формируется в резонаторных полостях благодаря форме ротоглоточного канала и резонированию глотки и ротовой полости. То есть, чтобы появившийся звук превратился в различные гласные, которые мы сможем различить на слух, резонирующие полости должны принять определенную форму, соответствующую каждому гласному. Носовая полость не меняется по форме, и резонанс, то есть усиление звука, по этой причине тоже не меняется. Если направлять струю воздуха при пении в полости носа, то звук приобретет гнусавость. Вот откуда появилось выражение «петь в нос». Положение полостей рта и глотки можно поменять с помощью артикуляционного аппарата – языка, мягкого нёба, губ. Поэтому резонанс полости рта и глотки можно поменять.

Положение гортани не должно меняться при смене регистра. Гортань должна быть свободной, без напряжения. При соблюдении этого правила звучание голоса в любом диапазоне будет сбалансированным, а не пестрым и разношерстным.

Для выработки головного резонирования (звучания) помогают сонорные согласные – л, м, н, р и гласные звуки – и, е, у, а также гласный э в

сочетании с сонорными н, р, м – нэ, мэ, рэ. Но резонаторы не только усиливают звук, но и придают голосу определенную окраску – тембр, благодаря чему голоса у всех без исключения людей отличаются друг от друга. Верхняя часть диапазона нашего голоса связана с использованием верхних, то есть головных резонаторов. Благодаря этому головному резонатору певческий звук становится более полетным и звонким. Нижняя часть диапазона голоса связана с использованием грудных (более низких, глубоких по звучанию) резонаторов, благодаря которым звук становится более объемным, глубоким и компактным. В средней части диапазона смешиваются свойства и головного, и грудного резонатора – это средний регистр резонаторов.

В учебниках и учебных пособиях для обучающихся пению принято объяснять, что такое регистр. Мы просто повторим общеизвестные физиологические истины. Так, по мнению известных физиологов, педагогов вокала, *регистр* – это часть диапазона голоса, где певческие звуки формируются определенным способом и имеют однородную окраску. А *диапазон* голоса – это объем звуков от самого нижнего до самого верхнего звука, которые поет исполнитель в данном музыкальном произведении. Название регистра соответствует резонаторам, которыми пользуется певец при пении в определенной части диапазона.

Теперь попытаемся раскрыть, как у обучаемых при пении работают резонаторы.

Этому нужно обязательно учиться, так как резонаторами нужно уметь пользоваться. Как же проверить правильную работу резонаторов? Если использовать грудные резонаторы, то вибрирует грудная полость. Ощутить вибрацию можно положив руку на грудную клетку. При использовании головного резонатора вибрирует переносица. Можно прикоснуться к переносице и ощутить ее вибрации.

Это физические ощущения. Но вокалист должен развивать еще и образное мышление. Рассмотрим несколько примеров. Мы уже знаем, что голос появляется в гортани, однако ощущаться в гортани он не должен, так как

в этом случае звук будет зажатый, горловой. Нужно представлять, что звук зарождается в груди, а затем уже выходит наружу. При пении высоких звуков должно быть ощущение легкости и полётности. Представлять, что звук проникает сквозь мягкое нёбо и вырывается из темени и задней части головы – это головной голос. При пении средних звуков представлять, что звук вылетает изо лба, а звуки низкие – вылетают изо рта. Исполнитель определяет точку необходимого резонатора и мысленно направляет в нее звук. В этой точке звук образно собирается в пучок или иначе можно сказать «в конус». Но это все – образные ощущения исполнителя. Навык правильного использования резонаторов приходит с опытом, когда исполнитель разовьет свой слух и научится контролировать свое пение. Умение пользоваться резонаторами – это умение направить звук в необходимую точку, в которой голос звучит лучше всего: при головном резонировании голос приобретает полётность и пение в высокой позиции – то, что ценно в звучании голоса. Головное резонирование обеспечивает голосу устойчивую выносливость. При пении с использованием грудных резонаторов появляется мощь, сила и собранность звука.

Когда преподаватель хочет добиться пения с использованием верхних, головных резонаторов, он говорит о необходимости «петь в маску». Где же находится эта маска? На выручку опять приходит воображение. Представьте участников карнавала, лица которых прикрыты масками. Вот в эту часть лица и нужно мысленно направлять звук. Для ощущения маски помогут упражнения – интонирование на звуки «м», «н». Эти согласные звуки, а также пение закрытым ртом вызовут ощущение вибрации на губах и переносице.

В вокале есть выражение – точка опоры. Что же это такое? Пение с использованием верхних, головных резонаторов, обеспечивающих пение в высокой позиции – это верхняя точка опоры звука.

А пение с использованием нижних, грудных резонаторов при правильном певческом дыхании – это нижняя точка опоры.

Правильное голосообразование предполагает умение пользоваться резонаторами. А для этого нужны необходимые знания, которые следует применять на практике.

Именно в неаполитанской вокальной школе сложился особый певческий стиль *bel canto*, который стал основой современной итальянской вокальной школы. Для стиля *bel canto* характерны плотная кантилена, обилие украшений, сложные импровизации, мелкая колоратурная техника.

Выдающимся представителем неаполитанской вокальной школы был ученик Маэстро Порпора, блистательный Карло Броски по прозвищу Фаринелли. Известен случай, когда он на одном дыхании восемнадцать раз подряд пропел двух-октавную хроматическую гамму.

Резюме:

Когда мы говорим, воздух и звуковую волну мы ощущаем на губах. Речь наша направлена вперед. В процессе же обучения пению мы чувствуем, как звук уходит за верхнее небо, направляясь в голову и обретая там вокальный окрас.

Именно в тот момент, когда звук направлен не в ротовую полость, а за верхнее нёбо, он попадает в головные резонаторы, которые в свою очередь создают правильный, вокальный звук. Во время распевания очень важно стремиться к этим ощущениям.

Важная суть механизма пения - заставить выдыхаемый звук прорваться через связочную щель таким образом, чтобы связки начали колебаться за счет воздуха, а не напряжения. Именно уделяя больше внимания позиции (работа диафрагмой и расслабленное состояние гортани) даст эффект правильного звука и поможет включится в работу резонаторам. Следует подвести небольшой итог. Для того, чтобы задействовать резонаторы в работу нужно обратиться к вокальной позиции и уделить внимание механизму пения, а именно:

- дышать низом живота и опираем звук на диафрагму;

- гортань оставлять расслабленной и следить при этом, чтобы она не поднималась и не опускалась вниз;
- выдыхать воздух таким образом, чтобы он заставил колебаться связки с высокой частотой;
- глубже чувствовать опору на диафрагму и при этом ощущать, как звук уходит за верхнее нёбо (в резонаторы)

Систематические уроки вокала помогут выработать эти ощущения и с каждодневными и систематическими занятиями звук будет уверенней и уверенней. Процесс постановки правильного вокального звука можно сравнить с тренировкой мышц. Укрепление вокальных данных и технических возможностей занимает довольно много времени, однако навык (автоматизированное умение) остается с обучаемым навсегда.

Правильное голосообразование предполагает умение пользоваться резонаторами. А для этого нужны необходимые знания, которые следует применять на практике.

1.3. Резонансный метод постановки голоса как основа вокальной техники. Теоретический аспект

Практическая роль резонансной теории.

Термин «резонансное пение» или иначе «резонансная теория пения», – новые понятия, впервые введенные в научный обиход и лексикон В. П. Морозовым в начале 90-х годов при чтении курсов лекций для вокалистов и музыковедов Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского (Морозов, 1995, 1996).

Создателем и основателем метода резонансной теории пения считается русский педагог, психолог, доктор биологических наук, профессор Владимир Петрович Морозов [49, 50, 51], специалист в области психофизиологии пения, биоакустики, музыкальной акустики, вокальной методологии, искусствознания.

Если внимательно изучить все труды по вокальной педагогике, то станет ясно, что еще староитальянские вокальные педагоги обращали внимание на особую вибрацию костей черепа, свода черепа, лобной кости, скул. Так родилось понятие «петь в маску» (имелась в виду баута - форма венецианской карнавальной маски, повторяющая форму костей верхней части лица- преимущественно скул и лобной кости. Многие современные педагоги забыли, или не знают источника происхождения понятия «певческая маска», поэтому говоря об этом с учеником, ошибочно при объяснении понятия «пой в маску» указывают на гайморовы пазухи и носовую полость).

В процессе развития вокальной педагогики почти все мастера пения пришли к выводу, что основой обучения навыкам пения должны стать два понятия – резонаторность и дыхание. Только в этом случае возможно избежать форсирования звука и перегруженности голосового аппарата, так как в случае использования этих физиологических составляющих резонаторных свойств тела певца возможно процентное использование его природных певческих данных, только в этом случае возможно снять дополнительную

физическую нагрузку непосредственно с голосового аппарата – голосовых связок, гортани, слизистых оболочек и мягких тканей глотки.

Морозов В.П. автор огромного количества научных трудов по психофизиологии пения и биоакустическим способностям живого организма, профессор Морозов систематизировал и конкретизировал почти четырехсотлетний мировой вокальный педагогический опыт и первым сформулировал правила работы с певческим голосом, опирающиеся на биофизические свойства тела.

Более сорока лет он (Морозов В.П.) [49, 50, 51] сам проводил тысячи экспериментов, изучал, наблюдал различные техники пения, работая непосредственно с вокальными педагогами, студентами и мастерами оперного искусства.

Особенностью метода является целостный подход к совокупности активной работы резонаторов тела человека с работой гортани и дыхательной системы.

Если в прошлое время во разных певческих школах вокальные педагоги разных стран для формирования певческих навыков использовали методику разных способов дыхания, то теория резонансного пения доказала, что только «диафрагмальное дыхание» (абдоминальное, низкое, грудобрюшное) является *единственным правильным* для работы с начинающим певцом, ибо только этот способ дыхания заставляет в полном объеме работать все резонаторы тела человека способствует правильной работе мышц гортани.

Важнейшим фактором резонансной теории пения является еще и то, что это научная теория возникла из практики выдающихся профессиональных певцов и подтверждена всей их жизнью и работой путем апробирования, то есть совершенствования теории и практического применения резонансной техники при работе над голосом. Теория резонансного пения восполнила пробелы и недостаток научных знаний о роли резонанса в искусстве пения и устранила непонимание роли тех или иных частей голосового аппарата в пении.

Со времен итальянской вокальной школы основным тезисом всех вокальных педагогов было главное правило, что «искусство пения -это искусство дыхания». И это очень правильно и точно сказано. Вплоть до первой половины XX века все исследовательские работы были посвящены особому певческому дыханию. Во второй половине XX века многие ученые–физиологи и вокальные педагоги стали интенсивно разрабатывать теорию механизмов работы гортани. Значительный вклад в теорию певческих механизмов внес Леонид Борисович Дмитриев, врач- физиолог, педагог, который провел немало рентгенологических исследований на эту тему.

Также французские физиологи Рауль Юссон [104] и Филипп Фабр опубликовали сенсационные труды о нейромоторном механизме колебания голосовых связок, что объясняло регистровое строение голоса. Эти физиологи предложили метод определения типа голоса по величине нейронных колебаний голосовых связок. Таким образом, в науке XX века наукой, изучающей механизмы пения, приоритет был отдан голосовым связкам и работе гортани, оставив тем самым в стороне процесс дыхания. Возникло понятие «дышите, как удобно». Пристальный интерес к работе гортани привел к недооценке роли резонаторов певческого аппарата, к непониманию акустических процессов. В то же время, в практике выдающихся мастеров академического пения и в работе опытных вокальных педагогов всегда существовало понятие неразрывности важнейших частей певческого процесса – дыхания, работы резонаторов, работы гортани.

Как говорил Великий Маркези, каждое искусство состоит из двух частей - технической (механической) и эстетической, но если певец недостаточно подготовлен технически, то ему не достигнуть эстетического совершенства в исполнительском искусстве. Выдающийся тенор XX века Энрико Карузо конкретизировал это высказывание следующим образом. Он сказал, что несовершенная техника означает несовершенное искусство. То есть, в исполнительском искусстве техника и эстетика не противопоставлены друг другу, а дополняют друг друга.

Резонанс – это физическое явление, которое может причинять пользу или вред. Все мы знаем о разрушительной силе резонанса (вспомним пример о идущих в ногу солдатах по мосту) и о его пользе- в основе работы всех радиоприемников, телевизоров, музыкальных инструментов лежит явление электро-магнитных колебаний, т.е. явление резонанса.

Вокальный педагог Лаури-Вольпи считал, что в основе вокальной педагогики лежит поиск «звукового эха». Само слово «резонанс» и переводится как «отголосок». Резонировать (откликаться на звук) могут в природе все твердые, жидкое и газообразные тела. Важным условием такого отклика является наличие *собственной резонаторной частоты*-персональной частоты свободных колебаний, вызванных легким толчком или произвольным движением. Так же любой пустотелый сосуд обладает свойствами *акустического резонанса* – способностью издавать звук определенной частоты, находящейся в зависимости от собственной резонаторной частоты. Основой акустического резонанса является воздух.

От материала стенок резонирующего предмета зависит частота звуковых колебаний. Мягкие ткани понижают частоту магнитных и звуковых колебаний, твердые- увеличивают.

Сходными с голосовым аппаратом резонаторными свойствами обладают духовые музыкальные инструменты. Резонатором духовых инструментов является их корпус, выполненный из различных материалов (меди и дерева), он наделяет инструмент специфическим тембром за счет генерирования обертонов разной частоты и амплитуды колебаний.

В струнных музыкальных инструментах роль резонанса так же велика и тоже зависит от материала и объема резонирующего тела: например, рояльные струны для низких звуков толще, чем струны для звуков высоких.

В природе существует огромное сходство резонансных свойств музыкальных инструментов и строением голосовых аппаратов различных животных.

Резонансные свойства имеют целью усиление звука, потому многие композиторы использовали свои натуралистские наблюдения для передачи оттенков различных звуков природы. Так, например, Николай Андреевич Римский-Корсаков делал нотные записи птичьего пения и вводил эти звуки в партитуру музыкальных произведений (в опере «Снегурочка» использованы фрагменты пения кукушки и снегиря, а Бетховен ввел в «Пасторальную симфонию» пение соловья, иволги, перепела).

Именно птицы с их особым строением гортани являются непревзойденными мастерами максимального использования резонаторов в пении.

По принципу звукообразования и птичий певческий аппарат, и голосовой аппарат человека относятся к духовым музыкальным инструментам- звук в них рождается за счет выдыхаемого из легких воздуха. Струя воздуха приводит в движение голосовые связки голосового аппарата человека и твердые перепонки голосового аппарата птицы. Много лет считалось, что голосовые аппарат человека и птицы устроены одинаково, однако последние исследования показали, что голосовой аппарат птицы состоит из двух гортаней- верхней (как у всех млекопитающих и человека) и нижней. И основная нагрузка в звукообразовании у птиц ложится именно на нижнюю гортань, которая, разветвляясь, переходит в бронхи. То есть, голосовой аппарат птицы имеет несколько резонаторов, в отличие от человеческого голосового аппарата.

Голосовой аппарат человека состоит из:

- гортани и голосовых связок;
- дыхательного аппарата (легкие, трахея, бронхи, межреберные и брюшные дыхательные мышцы, диафрагма);
- резонаторную систему.

Как считает В.П. Морозов, в *резонансной теории пения* различают семь основных функций голосовых резонаторов:

- 1) энергетическая;

- 2) генераторная;
- 3) фонетическая;
- 4) защитная;
- 5) индикаторная;
- 6) активизирующая;
- 7) эстетическая.

Разделение резонаторов по функциям весьма условно, так как они тесно связаны друг с другом.

Энергетическая функция резонаторов заключается в переносе энергии голоса слушателю. Наличие высокой певческой форманты (то есть правильное использование верхних резонаторов) приводит к увеличению энергетического объема голоса. Особая форма организации работы верхних резонаторов приводит к возникновению так называемого «близкого» певческого звука, увеличению полетности голоса и к полной свободе работы голосового аппарата.

Генераторная функция певческих резонаторов проявляется в передаче силы звука, фонетических свойств вокальной речи, тембра голоса. Силу голоса можно прибавить путем увеличения плотности смыкания голосовых связок, но при этом износ голосового аппарата будет сильнее, это приведет к быстрой потере трудоспособности голоса, возникновению профессиональных заболеваний, а то и вовсе прекращению издавать вокальные певческие звуки.

Фонетическая функция - это формирование речи в пении и связана с работой ротовой полости.

Резонаторы ротовой полости усиливают характерные для каждой гласной обертоны, то есть формируют характерные тоны гласных. Исследования резонансной природы гласных звуков проводили шведский акустик Фант, доктор физико-математических наук В. Н. Сорокин [91], Джиральдони, Гельмгольц, Краценштейн и другие выдающиеся ученые.

Фонетическая функция певческих резонаторов заключается еще и в сглаживании разной фонетической высотности звукообразования гласных, то есть в пении использование резонаторов помогает построить гласные звуки в одном месте, что способствует «выравниванию» голоса.

Плохая дикция является одной из главных проблем в певческом искусстве.

Эта проблема целиком и полностью связана с вялым произнесением (вязкой артикуляцией) согласных звуков. Резонансная теория пения доказала опытным путем необходимость построения певческого согласного звука с использованием резонаторов ротовой полости и мышц глотки точно так же, как и при построении гласного певческого звука.

Зашитная функция резонаторов сохраняет голосовой аппарат от перенапряжения, вокальных перегрузок и, естественно, от возникновения профессиональных заболеваний, которые возникают не только у начинающих певцов, но и у профессионалов. Существует два защитных резонаторных механизма: первый – это использование высокой певческой форманты, что автоматически увеличивает полётность голоса и, соответственно, силу голоса и второй: использование брюшных и межреберных дыхательных мышц (точнее, их напряжение) для увеличения силы и полётности звука.

А. Н. Стрельникова создала книгу – «Дыхательная гимнастика», где рассказывается о применении активного вдоха с целью включения в процесс дыхания диафрагмы.

Индикаторная функция резонаторов заключается в контроле над активностью всех полостей голосового аппарата, участвующих в звукообразовании, а также фактически управляет активностью голосового аппарата. Все певческие резонаторы тела являются индикаторами активности, но лицевые кости черепа можно назвать главными индикаторами активности певческого процесса. Индикаторная функция резонаторов осуществляет внутреннее моделирование певческого процесса посредством собственных певческих ощущений.

Активизирующая функция резонаторов заключается в вибрационном воздействии на гортань, голосовые связки, повышает тонус мышц и слизистых оболочек певческого аппарата, вызывая самостимуляцию всех голосообразующих органов человека. Многими врачами–фониатрами доказано благотворное терапевтическое влияние вибрационного воздействия на голосовую функцию при различных нарушениях работы голосового аппарата. При хорошей резонансной технике пения правильное раздражение виброрецепторов фокусирует резонансные звуковые волны в определенных зонах, которые стимулируют голосовой аппарат. Такие зоны получили название рефлексогенных. Рауль Юссон называет в своих трудах заднюю стенку глотки и мягкое небо рефлексогенными зонами, а твердое небо – активизирующим небным полем [104]. Крупнейший итальянский вокальный педагог Барра к рефлексогенным зонам относил еще и грудную клетку, спину, основание черепа и все резонаторы- индикаторы, объединяя таким образом индикаторную и активизирующую функции певческих резонаторов.

Эстетическая функция певческих резонаторов состоит в придании певческому голосу приятной на слух тембровой окраски путем искоренения «горлового» тембра, то есть путем исключения механического давления на голосовой аппарат. Правильное использование резонаторов высокой форманты (верхнего отдела резонаторов) сглаживает резкие толчки воздуха, подаваемые из легких на голосовые связки, превращает струю воздуха в мягкие звуковые колебания. Резонаторы призваны преобразовывать спектр гортанных импульсов, то есть они усиливают обертоны, облагораживая однообразный звук. Использование резонаторов нижней певческой форманты придает голосу мягкость, бархатистость, объемность.

Неправильное использование резонаторов верхнего отдела приводит к появлению старческого тембра в голосе, тусклости и вялости звука, излишней напряженности звукообразования. Даже частичное неиспользование в пении резонаторов нижнего отдела также неблагоприятно для голоса- голос становится резким, колючим, жестким.

Нарушение гармонического баланса в использовании резонаторов верхнего и нижнего отделов звукообразования приводит к ухудшению эстетических качеств голоса. Необходимо сохранять и улучшать индивидуальные тембровые качества певческого голоса, так как тембр главным образом составляет эстетическую ценность каждого исполнителя.

В основе резонансной теории пения лежат физиологические основы взаимодействия резонаторов между собой, с работой гортани и дыханием.

Если в пении изменяется настройка одного из певческих резонаторов, то автоматически изменяется настройка смежных резонаторов и всей резонаторной системы. Поэтому в процессе пения важной необходимостью является объединение и систематизация работы всех певческих полостей в целом. Для того, чтобы разобраться в физиологическом аспекте резонансной теории пения, следует рассмотреть аспекты теории звукообразования.

На сегодняшний день существует две теории голосообразования: *миоэластическая* и *нейрохронаксическая*. Рассмотрим каждую подробнее.

Миоэластическая теория голосообразования является традиционной, она описывает образование голоса как механический процесс колебания голосовых связок под воздействием проходящей сквозь сомкнутые края голосовых связок струи воздуха.

В начале XX века французский исследователь Рауль Юссон выдвинул новую теорию возникновения колебания голосовых связок-*нейрохронаксическую* [104].

Он заявил, что голосовые связки колеблются активно сами по себе, независимо от воздушного потока. По его мнению, голосовые связки производили мышечные сокращения, перекрывающие воздушный поток ритмически часто. Причиной этих сокращений по мнению Юссона являлись нервные импульсы. Большинством ученых мира такая теория голосообразования была признана несостоятельной, так как она не объясняла типичное для певческого процесса вибратор, зависимость силы голоса от звуковысотности. К тому же, распространение нейрохронаксической теории

звукообразования имело печальные последствия в вокальной педагогике: многие вокальные педагоги вокалисты-исполнители начали пропагандировать ориентацию на горловые мышечные ощущения, отвергая важность участия в певческом процессе дыхательной и резонаторной систем.

Тезис «дышите, как хотите» привел к потере многими певцами тембральной красоты голоса, то есть существенно снизил эстетическое качество пения.

С физиологической точки зрения резонансная теория пения опирается на миоэластическую теорию голосообразования. В действительности частота колебаний голосовых связок зависит от их эластических свойств, от движения воздуха в гортани.

Крупнейший биофизик В.Н. Сорокин в 1985 году частоту ритмических сокращений голосовых связок под воздействием воздушного потока назвал *резонансной частотой голосовых связок* [91]. Важным отличием резонансной системы пения является трактовка певческого дыхания и его взаимодействия с резонаторной системой человека.

Во всех прежних теориях, в том числе и в миоэластической теории звукообразования говорилось о потоке воздуха, посылаемом на голосовые связки. В теории резонансного пения мы говорим о дыхании не в виде потока воздуха, а о дыхании в виде звуковой волны.

Многие солисты - вокалисты, мастера мировой оперной сцены опытным путем пришли к выводу, что в пении имеет значение только дыхание, «превращенное в звук». Иными словами, необходимо использовать в пении дыхательную систему человека в качестве резонатора. В представлении мастеров вокального искусства певческое дыхание является резонирующим потоком звуковых волн.

Итак, в сложившейся опытным путем теории резонансного пения суммируется весь накопленный столетиями опыт вокальной педагогики и доказывается необходимость использования в работе над голосом принципа целостности голосового аппарата. Что включает в себя эта целостность?

Прежде всего, это тесное взаимодействие физиологических процессов звукообразования и работы дыхательных мышц, мышц гортани и всей резонаторной системы организма. Так же необходимо использование эмоциональных переживаний и образных представлений, собственных психофизических особенностей личности исполнителя для формирования индивидуальной тембровой окраски голоса.

Резюме:

Неправильное использование резонаторов верхнего отдела приводит к появлению старческого тембра в голосе, тусклости и вялости звука, излишней напряженности звукообразования. Даже частичное неиспользование в пении резонаторов нижнего отдела также неблагоприятно для голоса- голос становится резким, колючим, жестким.

Эстетическая функция певческих резонаторов состоит в придании певческому голосу приятной на слух тембровой окраски путем искоренения «горлового» тембра, то есть путем исключения механического давления на голосовой аппарат. Правильное использование резонаторов высокой форманты (верхнего отдела резонаторов) сглаживает резкие толчки воздуха, подаваемые из легких на голосовые связки, превращает струю воздуха в мягкие звуковые колебания. Резонаторы призваны преобразовывать спектр гортанных импульсов, то есть они усиливают обертоны, облагораживая однообразный звук. Использование резонаторов нижней певческой форманты придает голосу мягкость, бархатистость, объемность.

Многие солисты - вокалисты, мастера мировой оперной сцены опытным путем пришли к выводу, что в пении имеет значение только дыхание, «превращенное в звук». Иными словами, необходимо использовать в пении дыхательную систему человека в качестве резонатора. В представлении мастеров вокального искусства певческое дыхание является резонирующим потоком звуковых волн.

Выводы по первой главе

Для того, чтобы научиться правильно и достойно петь, необходимо изучить свой технический инструмент — голос. Нужно овладеть вокальными техническими приёмами и навыками, без которых невозможно добиться эстетически красивого, тембрового, льющегося звука (необходимого для певческой работы звукообразования), техники, звуковедения — огромная задача каждого, желающего овладеть секретами вокального искусства.

Для различных вокальных школ западных стран во все времена были характерны различные подходы к вокальному воспитанию певцов.

Главной особенностью музыкального образования того времени было то, что из учеников в классах сольного пения развивались всесторонне грамотные и образованные музыканты, которые могли в дальнейшем быть исполнителями-инструменталистами, играя на различных инструментах, быть солистами не только вокальных арий в операх и исполнять вокальные сочинения перед слушателями и зрителями, но и просто быть певцами хора, то есть уметь петь в ансамбле или руководить хоровым коллективом, быть регентом в церквях и храмах.

К педагогу вокала предъявлялись очень высокие требования - педагог сам, прежде всего, должен был владеть искусством вокальной техникой, то есть уметь голосом показывать образцы исполнения. Начал действовать принцип индивидуального подхода в вокальном обучении, возникло понятие певческого режима.

Ярчайший представитель вокальной педагогики Франческо Ламперти ввел в вокальное искусство изречение: «школа пения – это школа дыхания», и именно это на многие последующие годы заставляло педагогов, вокалистов, ученых задуматься о наиглавнейшем и первостепенном значении основ развития певческих навыков.

Главной характерной чертой итальянской вокальной школы был сугубо инструментальный метод в развитии вокального голоса, сводившийся к ровности голоса по всему диапазону, т.е. от самого низкого до самого

высокого звука, в особой тембровой окраске, свойственной инструментальному звучанию.

В неаполитанской вокальной школе сложился особый певческий стиль *bel canto*, который стал основой современной итальянской вокальной школы. Для стиля *bel canto* характерны плотная кантилена, обилие украшений, сложные импровизации, мелкая колоратурная техника.

Постепенно русская школа становится самостоятельным направлением в мировом вокальном искусстве. По замечанию Бориса Асафьева традиции русской вокальной школы, в XIX веке воплотились в мастерстве Федора Ивановича Шаляпина в мировое явление. Именно Шаляпин - величайший русский оперный певец стал выразителем идеалов русской вокальной школы.

Когда мы говорим, воздух и звуковую волну мы ощущаем на губах. Речь наша направлена вперед. В процессе же пения мы как бы чувствуем, как звук уходит за верхнее небо, направляясь в голову и, обретая вокальный окрас.

Именно в тот момент, когда звук направлен не в ротовую полость, а за верхнее нёбо, он попадает в головные резонаторы, которые в свою очередь создают правильный, вокальный звук. Во время распевания очень важно стремиться к этим ощущениям.

Систематические уроки сольного пения помогут выработать эти ощущения и с каждодневными и целенаправленными занятиями звук будет уверенней и крепче. Процесс постановки правильного вокального звука можно сравнить с тренировкой мышц. Укрепление вокальных данных и технических возможностей занимает довольно много времени, однако навык (автоматизированное умение) остается с обучаемым навсегда.

Правильное голосообразование предполагает умение пользоваться резонаторами. А для этого нужны необходимые знания, которые следует применять на практике.

Именно в неаполитанской вокальной школе сложился особый певческий стиль *bel canto*, который стал основой современной итальянской

вокальной школы. Для стиля *bel canto* характерны плотная кантилена, обилие украшений, сложные импровизации, мелкая колоратурная техника.

Неправильное использование резонаторов верхнего отдела приводит к появлению старческого тембра в голосе, тусклости и вялости звука, излишней напряженности звукообразования. Даже частичное неиспользование в пении резонаторов нижнего отдела также неблагоприятно для голоса- голос становится резким, колючим, жестким.

Эстетическая функция певческих резонаторов состоит в придании певческому голосу приятной на слух тембровой окраски путем искоренения «горлового» тембра, то есть путем исключения механического давления на голосовой аппарат. Правильное использование резонаторов высокой форманты (верхнего отдела резонаторов) сглаживает резкие толчки воздуха, подаваемые из легких на голосовые связки, превращает струю воздуха в мягкие звуковые колебания. Резонаторы призваны преобразовывать спектр гортанных импульсов, то есть они усиливают обертоны, облагораживая однообразный звук. Использование резонаторов нижней певческой форманты придает голосу мягкость, бархатистость, объемность.

Многие солисты - вокалисты, мастера мировой оперной сцены опытным путем пришли к выводу, что в пении имеет значение только дыхание, «превращенное в звук». Иными словами, необходимо использовать в пении дыхательную систему человека в качестве резонатора. В представлении мастеров вокального искусства певческое дыхание является резонирующим потоком звуковых волн.

Используя свой практический певческий опыт, мы можем констатировать, что наиболее эффективным и действующим методом, гарантирующим высокое качество развития певческого голоса обучающегося, следует считать тот, который предполагает наличие у педагога-вокалиста знаний в области музыки вообще и музыкальных стилей в частности, ее исполнительских традиций, а также знания в области физиологии голоса, в области психологии творческого исполнителя, певца оперы, солиста..

Самым главным вопросом вокальной педагогики сегодня является поиск эффективных педагогических приёмов в обучении пению на основе достижений современной науки.

На сегодняшний день можно с уверенностью сказать, что все современные методики дают очень хорошие результаты в обучении пению. Нужно по достоинству оценить открытие русских ученых – Владимира Петровича Морозова и Виктора Николаевича Сорокина и поприветствовать курс педагогов вокала на акустическую, резонансную природу голоса и его развитие, так как этот подход к воспитанию голоса дает высокие результаты.

Обращая внимание на все вышесказанное, можно сделать вывод, что описанный выше подход к развитию вокального голоса, очень существенно опирается на систему староитальянской школы пения, которое максимально использовало резонаторные свойства и резонаторную технику голосообразования.

Глава 2. Опытно-экспериментальное исследование эффективности развития вокальных способностей при применении резонансного метода постановки голоса

2.1. Применение резонансной техники пения мастерами вокальной педагогики

В нашей современности найдется немало певцов, как молодых, так и среднего возраста, не имеющих представления, что такое резонанс, или совсем не изучающих никогда теорию резонансной техники вокала, но, тем не менее, неплохо поющих и интуитивно управляющих своими резонансными звучаниями, артикуляционными, звукообразующими и дыхательными движениями голоса, ориентируясь в соответствии со своими способностями и природным даром, или, может быть, по своим вибрационным ощущениям.

Практическая сущность резонансной техники пения заключается в изучении способа звукоизвлечения методами акустики, физиологии и психологии в вокальной практике мастеров оперной сцены.

На протяжении долгого времени автор резонансной теории пения профессор Морозов, а также приверженцы данного способа развития певческих способностей собирали материал по этой теме разными способами:

- по имеющимся литературным источникам (воспоминаниям выдающихся оперных певцов Александра Иванова, Сергея Яковлевича Лемешева, Федора Ивановича Шаляпина, Энрико Карузо, Доминго Паваротти и др.) выявлялся наиболее результативный способ использования резонаторных способностей человека в певческой практике [71];

- с певцами - педагогами проводились мастер-классы и интервью, где на практических занятиях с учениками формировалась особая техника пения, в таких исследованиях принимали участие Елена Образцова [75], Евгений Нестеренко [70], Иван Петров, Марк Рейзен[80], Петр Скусниченко, Ирина Архипова и др.[6]

- проводились акустические исследования голосов мастеров оперного искусства с помощью специального оборудования и использования новейших компьютерных методов реконструкции вокальной техники певца;
- на специальном оборудовании проводились виброметрические исследования активности резонаторов и способа дыхания;
- применялись психологические тестовые обследования певцов разной квалификации, включая высококвалифицированных вокалистов, а также неквалифицированных певцов с физиологическими нарушениями голосовой активности и фонации;
- все данные методы исследования были применены на практических занятиях с обучающимися.

Таким образом, при теоретической и практической презентации опыта мастеров (педагогов, студентов) в классах вокальной подготовки обучаемых были сопоставлены индивидуальные данные каждого учащегося или студента с результатами теоретических акустических, физиологических и психологических исследований. Применение данных методов исследования выявило ряд общих, характерных для всех квалифицированных певцов особенностей вокальной техники:

- 1) овладение резонаторной техникой голосового аппарата с помощью индивидуальных данных и их качественного роста являются основным показателем правильности звучания резонаторов, целью которых является получение значительного акустического эффекта при голосообразовании и звуковедении певца;
- 2) овладение так называемым озвученным, резонирующим певческим дыханием путем объединения дыхательных и резонансных свойств голосового аппарата с помощью определенных навыков дыхания при обязательной активности диафрагмы, межреберных мышц и мышц брюшного пресса, что является наиболее эффективным средством обеспечения приведения гортани в активное певческое состояние;

- 3) нецелесообразность формирования в сознании начинающего певца связочно-гортанной терминологии, культивирования связочных ощущений, применение методов воздействия на гортань и голосовые связки с помощью дыхания;
- 4) применение индивидуальных музыкально-образных представлений о резонансных технологиях певческого голоса, как наиболее действенных средств управления певческим процессом и воздействия на всю систему голосообразования;
- 5) применение связи между тремя основными частями певческого процесса «дыхание-гортань - резонаторы», в результате чего воздействие неизбежно отражается на работе всего голосового аппарата.

Исследуя метод активного применения резонансной теории пения в вокальной педагогике, хочется остановиться на конкретных педагогических приемах, которые использовали и используют в развитии певческих навыков выдающиеся оперные певцы- педагоги:

Павел Герасимович Лисициан от своих учеников добивался прежде всего легких, ясных, близко произнесенных согласных звуков, как вспоминает Сергей Борисович Яковенко. Для того, чтобы развить у ученика эластичное, мягкое, но в то же время крепкое активное дыхание, он подбирал упражнения, способствовавшие волнообразной работе мышц брюшного пресса – длинные гаммы, простые и хроматические, спетые закрытым ртом на звук «м». Часто он рекомендовал опоясываться широким ремнем или эластичным широким поясом для преодоления сопротивления мышц, для активизации работы диафрагмы. Значительное внимание он уделял высокой вокальной позиции, взаимосвязи головных и грудных резонаторов. Он всегда подчеркивал, что только твердая атака звукообразования способствует правильному резонированию, а низкое положение гортани при этом способствует снятию дыхательного напряжения. Ровности звучания и активного использования резонаторов он добивался, используя на уроках вокальные упражнения, построенные на квинте с полутоновым шагом.

Так, величайшая Елена Васильевна Образцова, оперная певица современности часто говорила своим ученикам, что пение – это искусство дыхания. Живот, диафрагма, лицо, шея, язык - все должно быть свободным и мягким в процессе пения. Любой зажим или закрепощение рождает неправильное звукоизвлечение. В мышцах во время пения не должно быть ни малейшего напряжения. Нижний резонатор не может быть использован отдельно от головного. Головной резонатор является регулирующим центром на всех диапазонах голоса. Верхний резонатор не должен перегружаться дыханием. Все звуки должны быть произнесены очень близко, то есть на уровне зубов. Чем тише нужно спеть фразу, тем активнее работают мышцы диафрагмы. Елена Васильевна отрицала в вокальной практике слово «распевка». Она считала, что эта формулировка несет ошибочную эмоционально - психологическую нагрузку. Она предпочитала термин «настраивать аппарат» и считала, что основой развития вокальных навыков, является не разогрев мышц голосового аппарата, а настройка резонаторов по принципу: резонатор головной, грудной, диафрагмальное дыхание, зубы, мышцы брюшного пресса. Все упражнения на своих уроках она строила именно по принципу постепенной настройки резонирующих отделов [75].

Выдающимся представителем неаполитанской вокальной школы был ученик Маэстро Порпора, блестательный Карло Броски по прозвищу Фаринелли. Известен случай, когда он на одном дыхании восемнадцать раз подряд пропел двух-октавную хроматическую гамму.

Приоритет литературного текста диктовал зависимое положение музыки в первой половине XVII века, так как на первый план выходил смысловой аспект вокального искусства - ясное, четкое произношение текста, слогов и интонационных акцентов.

Оттавио Дюранте в 1608 г. писал о том, что «певцы должны стремиться обнять смысл того, что надлежит им петь ... чтобы таким путем, понимая и выясняя вещь себе самим, вызывать понимание и у своих слушателей, что и составляет для них самую важную задачу пения...». То есть

педагог и вокалист Дюранте таким образом призывал певцов-вокалистов преподносить голос, внятно произнося слова, [45, с. 21-22].

Большинство педагогов вокала XVII века требовали от учеников при пении чистоты интонации. И это очень правильно, на наш взгляд, так как фальшивое пение при любой сверх эмоциональности и правильном произношении текста не вызывает у слушателей достойного уважения как к произведению, так и к самому исполнителю. Ценнейшее замечание относительно интонации в связи с использованием грудного и головного регистров сформулировал Людовик Цаккони: «голоса с большей тенденцией к грудному звучанию при интонировании звука, большей частью, спадают илиискажают» [45, с.17-18]».

«Следом за своими предшественниками, коллегами и педагогами XVII века, известный итальянский педагог Този выдвигает требование отчетливой артикуляции гласных, «чтобы их можно было ясно отличить одну от другой», тут же привлекая внимание к степени раскрывания рта [160 с. 119]».

Это одно из основополагающих положений вокальной педагогики, важность которого подтверждена современными научными исследованиями. Артикуляционный аппарат, в отличие от самой гортани, в значительно большей степени подчинен воле певца: «он наиболее способен к дифференцированным движениям и напряжениям отдельных его частей, и, кроме того, он более, чем какой-либо отдел голосового аппарата, доступен непосредственному наблюдению и контролю не только педагога, но и самого учащегося». Таким образом, в отношении «работы органов ротовой полости больше, чем где бы то ни было, педагог имеет реальную возможность применить тот или иной конкретный прием, подсказать ученику... чётко формулированное движение, а ученик – в той или иной мере сознательно выполнить требование педагога» [39, С. 122].

Този также рекомендовал своим ученикам комбинировать различные украшения и динамические оттенки в упражнениях: «соединять в пассажах *forte* с *piano*, *scivolo* с отрывистыми нотами и вставлять *полутрели*», а также

мордент. Маэстро указывает на недопустимость лишних движений, маркирования нот в пассаже «языком, подбородком или какой-либо другой гримасой лица или движением тела». Ключевое в пассажах — умение отчеканивать и связывать. Недопустимы призвуки, когда вместо «а» слышится «га»» [160: с. 135].

После успешного овладения трелями и пассажами, Този предлагает переходить к четкому произношению слов, тщательно артикулировать двойные согласные. «Если слова не услышаны с ясностью, то и нет никакой разницы между человеческим голосом и звуком корнета или гобоя», только «путём слов» певцы возвышаются над инструменталистами [160, с. 136]».

Существовало общее мнение педагогов, что преподаватель категорически должен запрещать брать дыхание в середине слова. На наш взгляд, брать дыхание в середине слова — это очень существенный недостаток или даже неграмотное пение, так как дыхание в середине слова нарушает смысл текста, смысл фразы и ставит под сомнение профессиональную подготовку самого исполнителя.

Маэстро Този отмечает также, что застенчивость или страх перед слушателями, перед публикой на сцене совершенно недопустимы, так как это затрудняет дыхание и, как следствие, заставляет дрожать голос. [160, с. 137–138].

Особое значение придавал педагог Този тренировке динамических оттенков. Он учил, что «следует больше упражняться в динамике *forte* (громко), чем в *piano(ticho)*, которое «обманывает, доставляя удовольствие [160, с. 140]. Он также подчеркивал необходимость добиваться хоть какого-либо положительного результата на каждом уроке, сохраняя строгость «к небрежности».

Педагог и исследователь Този специально говорит о необходимости работать над речитативами, в которых должна быть «истинная экспрессия, являющаяся душой пения». Не обладая «прежней экспрессией», свойственной «древним», современные Този театральные певцы выпевали речитативы «на

манер хоралов отцов капуцинов» [160, с. 142]. При этом Този, призывая к энергичному выразительному с отчётливым произношением слов пению, предостерегает в то же время от аффектации [160, с. 144].

Маэстро Този непременным условием успеха называл регулярность, систематичность и достаточную продолжительность занятия: «ученик должен тренироваться каждый день более одного часа» [93, с. 139]. Он говорил и призывал к необходимости «неустанного упражнения», «частого повторения своего урока», «упорного прилежания», «постоянного непрерывного труда» как средство исправить все недостатки, — «заниматься и еще раз заниматься!» [160, с. 147]. В высшей степени прозорливо замечание Този об «умении учиться мысленно» [160, с. 146].

Маэстро Този всегда рекомендовал своим ученикам слушать как можно больше лучших певцов и инструменталистов, поскольку от них можно «почерпнуть большую пользу, чем от всякого другого преподавания [160, с. 146]».

Современная наука объясняет эффективность подобного метода действием рефлекторного механизма обратных слуховых связей и все той же теорией идеомоторных актов, проявляющихся в «активной природе восприятия певческого голоса» [17, с. 280].

Гуго Натанович Тиц всегда делал акцент на то, что чем объемнее голосовые данные начинающего певца, тем больший упор на развитие верхнего регистра нужно сделать. Конечно же, он говорил о правильной настройке головного резонатора, но всегда подчеркивал, что только при хорошей дыхательной опоре и правильном использовании грудного регистра можно выработать стабильность и длину певческого диапазона.

Петр Ильич Скусниченко в своих трудах убедительно доказывал, что резонансная техника пения – единственно правильный путь воспитания профессионального певца. Его педагогическая вокальная методика опирается на развитие резонансных ощущений у ученика путем формирования близкого звука с помощью упражнений, пропеваемых на немой звук, на согласные

звуки, с закрытым ртом. Петр Ильич всегда подчеркивает, что звук должен иметь объем, следовательно, в пении должно резонировать все тело, далее цитата: «Поет все тело! Даже пятка резонирует!».

Ирина Константиновна Архипова, одна из опытнейших и известнейших вокальных педагогов, всегда говорила, что голосовой аппарат человека сходен своими резонаторными свойствами со струнным инструментом и, что звук голоса певцы должны направлять в верхний головной резонатор таким образом, чтобы звучал весь костяк.

В работе с голосом для правильной настройки резонаторов Ирина Константиновна предпочитала упражнения - арпеджио на звучный сочный согласный звук «м» с закрытым ртом.

Итак, основными принципами практического применения теории резонансного пения в развитии вокальных навыков можно считать следующие необходимые условия вокализации:

- атака звука должна быть твердой, активной, определенной, энергичной;
- звук должен рождаться работой дыхания при помощи мышц брюшного пресса, но без помощи мускулов гортани, не допускается даже легкое сжатие (в отличие от старых вокальных школ Гарсия и Джиральдона, которые допускали сжатие мускулов гортани, именуемое «гортанный толчок»);
- центром резонаторного управления голосом следует считать головной резонатор, но максимальное использование головного резонатора находится в прямой зависимости от максимального использования грудного резонатора;
- для выравнивания регистров, сглаживания так называемых «переходных» нот следует использовать длинные пассажные упражнения, усиливая к верхним нотам опору на брюшные дыхательные мышцы;
- тембр, окраска голоса изменению не подлежит;
- единственно правильное певческое дыхание- диафрагмальное (грудобрюшное);
- крик- естественный враг пения;

-для правильного развития певческих навыков необходимо знать основы анатомии человека, так как правильная работа голосового аппарата зависит от правильной работы многих физиологических систем организма;

-звучанием телом в голосовом аппарате является воздух, поэтому качества звука зависят от резонанса.

В вокале есть выражение – **точка опоры**. Что же это такое? Пение с использованием верхних, головных резонаторов, обеспечивающих пение в высокой позиции – это верхняя точка опоры звука. А пение с использованием нижних, грудных резонаторов при правильном певческом дыхании – это нижняя точка опоры [6].

Резюме:

Метод активного применения резонансной теории пения в вокальной педагогике использовали в развитии певческих навыков выдающиеся оперные певцы-педагоги: Ирина Константиновна Архипова, Петр Ильич Скусниченко, Гуго Натанович Тиц, Павел Герасимович Лисициан, Елена Васильевна Образцова, Иван Петров, Марк Рейзен;

Елена Васильевна Образцова часто повторяла своим ученикам, что пение – это искусство дыхания. Живот, диафрагма, лицо, шея, язык – все должно быть мягким и свободным в процессе пения. Любое закрепощение рождает зажим.

Петр Ильич Скусниченко доказал, что педагогическая вокальная методика опирается на развитие резонансных ощущений у ученика путем формирования близкого звука с помощью упражнений, пропеваемых на немой звук, на согласные звуки, с закрытым ртом.

Гуто Натанович Тиц говорил о правильной настройке головного резонатора, но всегда подчеркивал, что только при хорошей дыхательной опоре и правильном использовании грудного регистра можно выработать стабильность и длину певческого диапазона.

Центром резонаторного управления голосом следует считать головной резонатор, но максимальное использование головного резонатора находится в прямой зависимости от максимального использования грудного резонатора;

Для правильного развития певческих навыков необходимо знать основы анатомии человека, так как правильная работа голосового аппарата зависит от правильной работы многих физиологических систем организма;

На основании опыта мастеров вокального искусства мы можем утверждать, что овладение резонаторной системой голосового аппарата с помощью индивидуальных данных и их качественного роста являются основным показателем правильности звучания резонаторов, целью которых является получение значительного акустического эффекта при голосообразовании и звуковедении певца.

Таким образом, при теоретической и практической презентации опыта мастеров (педагогов, студентов) в классах вокальной подготовки обучаемых были сопоставлены индивидуальные данные каждого учащегося или студента с результатами теоретических акустических, физиологических и психологических исследований.

2.2. Экспериментальное исследование применения техники резонансного пения для развития вокальных способностей

Опытно-экспериментальная работа проводилась на базе исследования – в одной из 10 вокальных студий под руководством Ирины Сокериной (г. Москва), на индивидуальных занятиях по вокалу со студентами КНР – бакалаврами, обучающимися по направлению – вокальное искусство в учебном процессе на кафедре музыкального искусства института культуры и искусств Московского городского педагогического университета, бывшими учащимися различных учебных заведений (ДМШ, колледжами) или работы с частными преподавателями Китайской Народной Республики.

Задачи опытно-экспериментальной работы:

- подготовка обучаемых к вокальным конкурсам и фестивалям (как итоговый результат) ;
- подготовка к главному результату обучаемых к систематическим выступлениям перед аудиторией и зрителями;
- обучение в классе вокала основам резонансной техники пения;
- проверка эффективности данной методики на практике;
- выработка чистого интонирования и правильного голосоведения;
- проработка комплекса вокализов и специальных упражнений для постановки голоса в резонансной технике голосообразования;
- развитие музыкально-слуховых представлений поющего;
- формирование желания и устремления к самостоятельной работе обучающихся.

Методы, применяющиеся в опытно-экспериментальной работе:

- беседы педагога о роли музыки в жизни вообще и собственной жизни в частности;
- рассказы о творчестве и биографии известных музыкантов: композиторов, вокалистов;
- диспуты, тестирование, анкетирование, ответы на вопросы учеников;

- исполнение вокального репертуара обучаемых, как образец исполнения педагогом и повторение, и воспроизведение этого же музыкального произведения самими обучаемыми;
- основной, то есть обучающий эксперимент;
- работа над вокализами (Зейдлера, Абта) и распевание, как техническая задача, работа над упражнениями для становления и развития резонансной техники пения;
- домашние задания для самостоятельной работы обучаемых (выучивание наизусть певческого учебного материала в классе с педагогом и совершенствование усвоенных навыков- автоматизированных умений);
- метод внутреннего пения (можно на какой-либо слог или с названием нот – сольфеджио). При этом развиваются музыкально-слуховые представления и художественно-образные задачи, поставленные в произведении авторами;
- метод сравнения различных образцов звучания голоса (запись на видео).

Работе над народным песенным творчеством также посвящена большая часть практических индивидуальных занятий с обучаемыми, то есть обучение исполнению *a cappella* (без сопровождения фортепиано). На данном этапе предпочтение отдано музыкальным произведениям повествовательного, лирического, распевного характера, так как на этом жанре вырабатываются необходимые навыки самоконтроля для точного воспроизведения мелодического звучания.

Для работы на констатирующем этапе эксперимента из обучающихся был проведен отбор по следующим критериям:

вокальные данные на констатирующем этапе эксперимента:

- интонация голоса, умение держать тональность;
- природная или приобретенная манера пения;
- природное владение дыханием;
- исполнительская выразительность.

музыкальные данные:

- музыкальный слух;
- умение сохранять метро-ритмическую структуру;
- музыкальная память.

В предварительном отборочном конкурсе каждому из кандидатов на участие в опытно-экспериментальной работе по выбору предпочтительной методики постановки голоса было предложено исполнить одну-две песни любого композитора и одно произведение из классического вокального репертуара. В итоге в экспериментальную группу было принято 12 человек. В дальнейшем экспериментальная группа была разделена на две подгруппы по 6 человек в каждой: экспериментальную и контрольную.

Критерии – «музыкальные данные», «вокальные данные» и «исполнение» оценивалось по 10 - балльной шкале.

Таблица 1.

Опытно- экспериментальная группа учащихся вокальной студии

№ п/ п	Фамилия, имя	возраст	музыка льные данные	вокальн ые данные	исполн ение	недостатки
1	Родин Алексей	11	7	5	4	Нет интонации, нет полетности, вялый звук
2	Швецова Анна	12	7	5	5	Узкий диапазон, слабое дыхание
3	Буров Николай	11	7	5	6	Носовой призвук, вялый звук
4	Ручкин Иван	10	6	4	4	Зажатость, узкий диапазон
5	Петрова Настя	11	8	5	5	Зажатость, слабая техника дыхания

6	Мыскин Сергей	10	8	4	4	Носовой призвук, нет техники дыхания
7	Ушаков Игорь	9	5	3	3	Сиплый голос, нет дыхания
8	Левкина Ирина	10	5	5	5	Нет интонации, неэмоциональна
9	Тренина Катя	11	6	6	6	Зажатость, неэмоциональна
10	Дурова Марина	12	7	7	7	Прилично, но поет с горловым сипом, вялый звук
11	Розова Ирина	11	8	5	5	Невыразительно, горловой сип
12	Пухов Костя	12	5	7	7	Прилично, но нет техники дыхания

Особенности проведения первых установочных занятий:

- оценивание обучающимися своих певческих возможностей;
- доступность начальных заданий педагога;
- воздействие на обучающегося показом голоса педагога, подражание;
- организация занятия по постановке певческого голоса начинающего певца с помощью эмоциональных представлений, психологических ощущений и художественно-образного сопререживания;

Опытно-экспериментальная работа проводилась в течение полутора лет (01.09. 2018 - 30.12. 2019).

Занятия проводились одновременно в двух экспериментальных группах – с учащимися вокальной студии (возраст 10-12 лет) и со студентами КНР, обучающимися в институте культуры и искусств (бакалавриат, возраст 17-18 лет).

Таблица 2.**Контрольная группа учащихся ДМШ**

№ п/п	Фамилия, имя	возраст	музыкальные данные	вокаль- ные данные	испол- нение	недостатки
1	Родин Алексей	11	7	5	4	Нет интонации, нет полетности в пении, вялый звук
2	Швецова Анна	12	7	5	5	Узкий диапазон, слабое дыхание
3	Буров Николай	11	7	5	6	Носовой призвук, вялый звук
4	Ручкин Иван	10	6	4	4	Зажатость, узкий диапазон
5	Петрова Настя	11	8	5	5	Зажатость, слабая техника дыхания
6	Мыскин Сергей	10	8	4	4	Носовой призвук, нет техники дыхания

Таблица 3.**Экспериментальная группа обучающихся в вокальной студии**

7	Ушаков Игорь	9	5	3	3	Сиплый голос, нет дыхания
8	Левкина Ирина	10	5	5	5	Нет интонации, неэмоциональна
9	Тренина Катя	11	6	6	6	Зажатость, неэмоциональна
10	Дурова Марина	12	7	7	7	Прилично, но поет с горловым сипом, вялый звук
11	Розова Ирина	11	8	5	5	Невыразительно, горловой сип

12	Пухов Костя	12	5	7	7	Прилично, но нет техники дыхания
----	-------------	----	---	---	---	----------------------------------

Как видно из этих таблиц все участники экспериментальной и контрольной группы имеют на констатирующем этапе эксперимента достаточно слабые показатели и в технике дыхания, и в неправильном звукообразовании с призвуками горлового сипа. Чистая интонация также отсутствует почти у всех. Это самый сложный параметр вокального обучения. Бывает у учеников природная интонация, присущая единицам, но чаще над чистотой интонации нужно много и тщательно работать. Это и выучивание песен «сольфеджио», то есть с пением с названием нот, и умение услышать (а точнее предслышать) какой-либо интервал и знать, как его правильно спеть, и контроль собственного пения внутренним слухом, и прослушивание собственного исполнения в аудиозаписи (как бы слушая и анализируя со стороны) и конечно большая работа над упражнениями.

Также можно сказать и об отсутствии эмоционального исполнения (это чаще всего стеснительность, зажатость и нечеткое произношение слов).

В ходе эксперимента были определены критерии уровня силы, объема и красоты голоса: высокий, средний, низкий (также по десятибалльной шкале)

Таблица 4.**Опытно-экспериментальная группа студентов КНР**

№ п/ п	Фамилия, имя	возраст	музыкаль ные данные	вокаль ные данные	испол нение	недостатки
1	Ян Фуюй (сопрано)	18	8	8	8	Есть хорошая интонация, но нет полетности, не всегда ровный звук
2	Ван Ифэй (сопрано)	17	7	7	7	Маленький диапазон, дыхание слабо развито
3	Бай Итин (сопрано)	17	7	7	7	Носовой призвук, дыхание короткое, звук не всегда ровный
4	Ду Яньцзинь (сопрано)	17	8	7	8	Плохая техника голосообразования, зажатость
5	Инь Чжихао (баритон)	18	8	8	8	Зажатость, слабая техника дыхания, небольшой диапазон
6	Тун Хаокан (баритон)	18	7	7	7	Носовой призвук, нет техники дыхания, нет длинной фразы
7	Цен Хэцянь (тенор)	17	8	8	8	Сиплый голос, нет опретого дыхания, но есть звук и полетность
8	Чжао Хэцянь (тенор)	17	8	8	8	Нет чистой интонации, нет эмоций и яркого исполнения
9	Ли Чжехао (баритон)	18	8	8	8	Зажатость, нет опретого дыхания, нет силы звука
10	Лю Чженьюань (баритон)	18	7	7	7	Прилично, но поет с горловым сипом, вялый и неполетный звук
11	Хао Ляньцзе (тенор)	18	8	8	8	Невыразительно, горловой сип, но есть крепкое дыхание и красивый звук
12	Гай Миньяо	18	7	7	7	Прилично, но нет техники дыхания, вяло и неэмоционально

Таблица 5.**Сила и красота звучания голоса в контрольной группе (КНР)**

№ п/ п	Фамилия, имя	возраст	музыкаль ные данные	вокаль ные данные	испол нение	оценка силы и красоты звука
1	Ян Фуюй (сопрано)	18	8	8	8	средний
2	Ван Ифэй (сопрано)	17	7	7	7	средний
3	Бай Итин (сопрано)	17	7	7	7	средний
4	Ду Яньцзинь (сопрано)	17	8	7	8	средний
5	Инь Чжихао (баритон)	18	8	7	8	средний
6	Тун Хаокан (баритон)	18	7	7	7	средний

Таблица 6.**Сила и красота звучания голоса в экспериментальной группе (КНР)**

№ п/ п	Фамилия, имя	возраст	музыкаль ные данные	вокаль ные данные	испол нение	оценка силы и красоты звука
7	Цен Хэцянь (тенор)	17	8	7	7	средний
8	ЧжАО Хэцянь (тенор)	17	7	7	8	средний
9	Ли Чжехао (баритон)	18	7	8	8	средний
10	Лю Чженьюань (баритон)	18	7	7	7	средний
11	Хао Ляньцзе (тенор)	18	7	8	7	средний
12	Гай Минъяо (баритон)	18	7	7	7	средний

Таблица 7

Оценка силы и красота звучания голоса в контрольной группе
(вокальная студия Ирины Сокериной)

№ п/ п	Фамилия, имя	возраст	музыкаль ные данные	вокаль ные данные	испол нение	оценка силы и красоты звука
1	Родин Алексей	11	7	5	4	средний
2	Швецова Анна	12	7	5	5	средний
3	Буров Николай	11	7	5	6	средний
4	Ручкин Иван	10	6	4	4	средний
5	Петрова Настя	11	8	5	5	средний
6	Мыскин Сергей	10	8	4	4	средний

Таблица 8.

**Оценка педагогом силы и красоты звука в экспериментальной группе
(вокальная студия Ирины Сокериной)**

№ п/ п	Фамилия, имя	возраст	музыкаль ные данные	вокаль ные данные	испол нение	оценка силы и красоты звука
7	Ушаков Игорь	9	5	3	3	низкий
8	Швецова Анна	10	5	5	5	средний
9	Тренина Катя	11	6	6	6	средний
10	Дурова Марина	12	7	7	7	высокий
11	Розова Ирина	11	8	5	5	низкий
12	Пухов Костя	12	5	7	7	средний

Оценка силы и красоты звука на констатирующем этапе эксперимента достаточно усредненная, так как теми или иными недостатками обладали все участники и в контрольной и экспериментальной группе (независимо от возраста).

Как видим из оценивания по 10-ти бальной шкале, оценки обучающихся в вокальной студии Ирины Сокериной, гораздо ниже, чем у студентов КНР университета. На контрольном этапе эксперимента мы сравним эти оценки обучаемых при таких же параметрах оценивания.

В ходе занятий в экспериментальной группе с обучающимися в вокальной студии Ирины Сокериной и со студентами (КНР) университета на начальном этапе (**обучающий этап эксперимента**) были предложены следующие методы работы:

1. работа над резонансной техникой пения
2. отработка певческого дыхания – глубокого и бесшумного, чтобы его хватало на длинную фразу;
3. техническая работа над произношением текста и четкой артикуляцией каждого слога и слова;
4. развитие (расширение) звукового диапазона, увеличение силы и объема голоса;
5. работа над развитием динамического диапазона;
6. артистизм и эмоциональность исполнения;

В процессе обучающего (основного) этапа опытно-экспериментальной работы были применены **методы резонансной техники пения**.

Обучаемые экспериментальные группы были дополнительно ознакомлены с:

- технологией певческого аппарата;
- взаимосвязи резонансной техники пения и развития эмоциональности;
- с охраной певческого голоса.

Также, в экспериментальной группе постоянно проводилась работа с использованием специальных вокализов, упражнений с использованием задач резонансной техники дыхания и пения.

Цель данной работы с упражнениями – активизация резонансных качеств певческого голосового аппарата для получения максимального эффекта при воспроизведении звука (сила, объем и красота звука). **Это такие упражнения, как:**

- различные приемы для развития резонансной техники звуковедения;

- упражнения на развитие певческого «вibrato»;
- упражнения на увеличение силы и моши звука, красоты тембра;
- упражнения для развития дыхания.

Методическая работа, предложенная автором в обучающем (основном) эксперименте, строилась на следующих основополагающих принципах:

1. Навыки выразительной манеры исполнения;
2. Основные принципы кантиленного стиля;
3. Главные факторы вокальной дыхательной техники;
4. Основные принципы вокально-технической оснащённости;
5. Вокальное исполнительство;
6. Упражнения для организации гортани, глотки;
7. Упражнения(для самостоятельных занятий обучаемых); предлагаемые для организации дыхания и звучания;
8. Упражнения для организации гортани, языка,
9. Упражнения на тренировку вдоха и выдоха;
- 10 Упражнения, направленные на увеличение силы звука, глубины и красоты тембра;
11. Упражнения на развитие певческого vibrato.

Методическая работа автора диссертации в соответствии с параметрами и критериями, заданными в резонансной технике пения:

1. Навыки выразительной манеры исполнения

Все поставленные перед обучающимися в вокальной студии Ирины Сокериной и студентами кафедры музыкального искусства искусства института культуры и искусств задачи в процессе занятий постепенно усложнялись в соответствии с индивидуальными вокальными характеристиками и с учетом возраста.

Постепенно педагогом добавляется такое основополагающее требование, как наличие образных и исполнительских умений. На первый взгляд, для первоначальных вокально-образных транскрипций (вроде малых жанров барочного стиля или музыкальных произведений куплетной формы). Но даже для самых простых художественно-образных задач необходимо углублённое изучение психолого-эмоциональных моментов, для выработки собственного индивидуального представления об образе музыкального произведения. Подобный углублённый анализ необходим для применения методических принципов выразительного исполнения. Данное понятие способствует расширению общего мировоззрения обучаемых, придаёт их творческому восприятию достаточную гибкость и адаптивность.

2. Основные принципы кантиленного стиля

При работе над кантиленным (мелодическим, плавным, напевным, льющимся) звучанием голоса мы более детально разрабатываем индивидуальный подход к обучаемому в зависимости от его природных голосовых данных и предшествующей музыкальной и вокальной подготовке. В данном случае нами используются как теоретические, методические, так и практические приёмы воздействия на певческий аппарат, которые направлены на постановку правильного вокального звукоизвлечения и устранения недостатков голосообразования.

Формирование основ кантиленного стиля в пении обязательно должно сочетаться с освоением навыка музыкальной выразительности и художественной образности, потому что только во взаимном сочетании этих компонентов исполнение приобретает художественное качество и эстетическую органичность. Хорошо подобранные вокализы (Абт, Зейдлер), вокальные миниатюры или детские песни современных авторов куплетной формы отвечают задачам наибольшего закрепления базовых вокальных навыков, созданию естественного перехода к более сложным исполнительским задачам, расширению вокального диапазона.

К наиболее главным, то есть основным параметрам требований данного этапа относится:

- удлинение гласных звуков по сравнению с более лёгкими, коротко произносимыми и быстрыми согласными.
- повторяющиеся ноты в мелодии при движении вверх или вниз исполняется с тенденцией к повышению;
- позиционная высота в вокализации сохраняется при различном направлении движения мелодии и любых скачкообразных элементах.

Теперь «художественный образ» в исполнении – это основной принцип восприятия музыкального произведения (вокализа, песни и т.д.), подчеркивающий индивидуальный стиль исполнения в метроритмической организации и четкое выполнение динамических задач в соответствии с идейным и эмоциональным содержанием того или иного произведения.

3. Главные факторы вокальной дыхательной техники

Основным показателем вокальной дыхательной техники является высокое и объёмное звучание, а для этого необходима достаточно сильная и объемная амплитуда дыхания. Особое внимание в данной работе обращается на главные принципы дыхательной техники – активное бесшумное дыхание, артикуляция, ритмическая точность, позиционную высоту, интонирование, волевой импульс.

В работе этого раздела потребуется: точное соблюдение заданного автором метроритма в песне на протяжении всего музыкального произведения, артикуляционное, позиционное и метроритмическое исполнение вокального предложения или хотя бы фразы, которая должна иметь достаточную устойчивость. Здесь особенно важно контролировать логическое распределение динамики произведения, точно выполняя замысел автора музыки, отрабатывать переход от forte к piano (и наоборот).

На протяжении всей вокальной фразы или предложения очень важно для обучаемого уметь правильно распределить дыхание, которое зависит от

темпа, характера, жанра и метроритмических особенностей фактуры музыкального произведения. Это и является базовой основой дыхательной техники. Наиболее распространённые варианты – технически подвижные номера, мелодии с плавным движением, спокойные и напевные, плавные рисунки голосоведения в вокальной партии.

Особое внимание обучаемому следует обратить на динамическое «выпевание» более мелких длительностей с возвратом в более продолжительную и длинную по длительности ноту. Очень важна для певцов интенсивность дыхательной опоры в окончаниях вокальных фраз.

4. Основные принципы вокально-технической оснащённости

Обучающиеся пению должны точно знать, что пение – это не только набор вокальных технических приёмов, а, прежде всего, единое соединение движения и взаимодействия всех частей голосового певческого аппарата, применение правильных методических навыков и разнообразных эмоционально-выразительных посылов.

Проявление певческой индивидуальности и жанрового разнообразия любого учебного репертуара формируется средствами вокально-технической оснащённости, освоения разнообразных вокальных произведений по жанру и стилю исполнения, повышения уровня сложности исполняемых вокальных номеров. При этом базовые и необходимые принципы грамотного звуковедения остаются неизменными, переходя лишь в более оптимальную вокальную составляющую.

К основным принципам технической оснащённости относятся: четкое произношение текста (артикуляция), тембровой насыщенности и разнообразия дикционных приемов, чистая позиционная высота и интонирование, выносливый дыхательный аппарат. В данном случае формирование и укрепление дыхательного аппарата, его выносливости и приспособленности к более сложным техническим задачам вокального

исполнения потребует серьёзного контроля над степенью динамики основных и проходящих (вспомогательных) звуков.

В приобретении вокально-технической оснащенности певческого аппарата очень существенна роль метроритма, как основного формообразующего элемента в музыкальном песенном материале. При этом *rallentando* (замедление, расширение), *accelerando* (ускорение), *ad libitum* (свободный темпоритм) имеют особую выразительность в пении, усиливая яркую выразительность кульминационных моментов каких-либо фраз или всего произведения в целом, подчёркивая импровизационные и кульминационные моменты и музыкальную грамотность и индивидуальность исполнителя.

5. Вокальное исполнительство

Качественное усвоение всех вокальных навыков приобретается и нарабатывается исполнительским репертуаром (от простого к сложному), в который включаются произведения соответствующие индивидуальным голосовым возможностям обучаемого, но также ради расширения кругозора с музыкальной литературой, ознакомлением с лучшими и знаковыми образцами музыкальной вокальной и даже мировой музыкальной библиотекой. Целесообразно и похвально повышение интенсивности публичных выступлений перед учащимися общеобразовательных школ, выступлений на праздничных общеуниверситетских мероприятиях). Это всегда способствует выработке непринуждённой артистической манеры, преодолению скованности и неуверенности, возникающей даже у самых опытных и профессиональных исполнителей. Цель данного вокального выражения – просветительно-культурологическое воздействие, желание передать через исполняемую музыку некие художественные образы, связанные с историей и развитием этики, эстетики и духовности.

Главная часть голосообразования – гортань (на уровне 3-5 шейных позвонков), это трубка, состоящая из хрящей, соединенных между собой

голосовыми связками – горизонтально расположеными эластичными мышцами.

Начинающему певцу (мы имеем в виду группы обучающихся в вокальной студии Ирины Сокериной, где возраст участников 9-11 лет) достаточно трудно в короткий период освоить новый для него способ дыхания. Данный навык потребует от певца определенного, достаточно длительного времени и постоянного контроля со стороны педагога. Помочь ему в этом могут специальные упражнения для организации дыхания и постановки голоса.

Упражнения для организации гортани, глотки, языка:

1. Сидя за столом, поставить на него локти, сцепив руки пальцами. Подбородок опереть на пальцы. Рот открыть движением головы вверх. На выдохе произнести слоги "ба-ба-ба", "да-да-да" и др. (при движении головы вниз).

2. Рот открыть. Взять дыхание. Мысленно произнести динное "а". Рот закрыть, мысленно произнести "п".

3. Открыть рот как бы зевая. Перед зеркалом долго держать поднятым маленький язычок (постоянное состояние зевка). Повторять то же самое с закрытым ртом.

4. Рот открыть, вдохнуть носом. Медленно выдохнуть ртом. Одновременно, крепко упираясь кончиком языка в нижние зубы, на мгновенье замереть. При повторном вдохе еле коснуться кончиком языка нижних зубов.

***Упражнения(для самостоятельных занятий обучаемых)
предлагаемые для организации дыхания и звучания:***

1. Вдохнуть так, чтобы почувствовать движение диафрагмы вниз, как бы опораясь на дахательный столбик, и выдыхать медленно и ровно, осторожно дуя на пламя свечи, боясь задуть ее.

2. Взяв дыхание, выдыхать очень аккуратно и медленно, ровной струей, представляя пушинку, которая держится перед лицом и постоянно летает, не падая.

3. Поставить руки на пояс. Взять дыхание вышеописанным способом, задержать его на некоторое время и затем выпустить 5-6-ю короткими, эластичными толчками диафрагмы. Струю выдыхаемого воздуха прервать сжатыми губами, при этом, издавая звуки "пф", "пф", /как будто открывается и закрывается кран водопровода/. В конце - произвольное, длинное "п-п-фффф".

4. Через совсем маленькую щель между губами воздух постепенно втянуть в расширяющуюся грудную клетку. При этом возникает "ф"-подобный звук. В последнее мгновение вдоха живот немножко втянуть, затем воздух постепенно выпустить через узкую щель между верхними зубами и нижней губой, издавая при этом "ф-ф-ф-ф".

Главная задача поющего ученика - голова, шея, позвоночник, плечи, торс и руки во время упражнений должны быть свободны от мышечного напряжения.

Упражнения для организации гортани, языка:

1. Сидя за столом, поставить на него локти, сцепив руки пальцами. Подбородок опереть на пальцы. Рот открыть движением головы вверх. На выдохе произнести слоги "ба-ба-ба", "да-да-да" и др. (при движении головы вниз).

2. Рот открыть. Взять дыхание. Мысленно произнести динное "а". Рот закрыть, мысленно произнести "п".

3. Рот открыть. Перед зеркалом долго держать поднятым маленький язычок (состояние зевка). Повторять то же самое с закрытым ртом.

4. Рот открыть, вдохнуть носом. Медленно выдохнуть ртом. Одновременно, крепко упираясь кончиком языка в нижние зубы, на мгновенье замереть. При повторном вдохе еле коснуться кончиком языка нижних зубов.

Упражнения на тренировку вдоха и выдоха:

1. Произвести глубокий вдох желательно носом (ребра при этом вдохе раздвигаются, живот как бы втягивается). Несколько мгновений оставаться в положении вдоха, как бы задержав его на доли секунд; затем выпустить через рот весь объем воздуха.

2. Вышеуказанным способом взять дыхание и очень осторожно и постепенно выдыхать, будто боитесь погасить пламя свечи дуя на пламя свечи. Затем, взяв дыхание, задержать его также на доли секунды и большим объемным выдохом попытаться "раздуть пламя костра". Или - взять дыхание, выдохнуть чрезмерно осторожно, как бы дуя на пушинку, стараясь удержать ее не опуская на землю.

3. Взяв дыхание, задержать его на мгновение на некоторое время и затем выпустить 5-6-ю короткими, эластичными толчками диафрагмы. Струю выдыхаемого воздуха прервать сжатыми губами, при этом, издавая звуки "пф", "пф", /как будто открывается и закрывается кран водопровода/. В конце - произвольное, длинное "п-п-фффф".

4. Через совсем маленькую щель между губами воздух постепенно втянуть в расширяющуюся грудную клетку. При этом возникает "ф"-подобный звук. В последнее мгновение вдоха живот немного втянуть, затем воздух постепенно выпустить через узкую щель между верхними зубами и нижней губой, издавая при этом "ф-ф-ф-ф".

Для определения своих примарных (естественных для голоса) тонов необходимо несколько раз пропеть со средней силой звучности, простое поступенное упражнение (типа: до-ре-ми-ре-до; до-ре-ми-фа-соль-фа-ми-ре-до) на любой слог или гласную, последовательно по полутонам поднимаясь вверх. Примарные тоны обнаружатся в ощущении удобства воспроизведения отдельных звуков. Как правило, они в среднем регистре, примерно на звуках "фа" - "ля".

Певческие упражнения удобно начинать с согласной "м" или "н". Постепенно опуская нижнюю челюсть, нужно перейти от "м", "н" к гласным "а-э-и"; "а-о-у" и слогам: "ма-мэ-ми"; "ма-мо-му"; "на-но-ну"; "да-до-ду"; "за-зо-зу" и т.п., следя за слитностью пропевания всей цепочки. Согласные присоединяются к гласным для повышения активности и точности артикуляции. Использование сонорных звуков (м, н, л, р) позволяет лучше ощутить головное резонирование.

Певческие упражнения удобно начинать с согласной "м" или "н". Постепенно опуская нижнюю челюсть, нужно перейти от "м", "н" к гласным "а-э-и"; "а-о-у" и слогам: "ма-мэ-ми"; "ма-мо-му"; "на-но-ну"; "да-до-ду"; "за-зо-зу" и т.п., следя за слитностью пропевания всей цепочки. Согласные присоединяются к гласным для повышения активности и точности артикуляции. Использование сонорных звуков (м, н, л, р) позволяет лучше ощутить головное резонирование.

Так же постепенно развиваем способность задерживать вдох и выдох на максимальное время. Большим подспорьем для развития мышечной активности брюшного пресса является занятие плаванием.

Характерные ошибки учащихся экспериментальной подгруппы на первом этапе развития певческого дыхания: напряжение и подъем (задирание плеч вверх) корпуса во время вдоха.

Упражнения, направленные на увеличение силы звука, глубины и красоты тембра:

Для того, чтобы устранить тембровые недостатки участников экспериментальной подгруппы, такие, как гнусавый призвук и мелкое вибрато-излишнее дрожание голоса, применялись специальные упражнения.

Упражнение 1. Пение на слог “РО” в пределах октавы с шаговым интервалом большая секунда.

Упражнение 2. Пение приемом активного выдоха в пределах полутора октав с шаговым интервалом терция (дуолями) на звуки РО-О'О-О'О-О-О'О-О'О.

Упражнения на развитие певческого *вибрато*:

Ввиду того, что у двоих из трех участников экспериментальной подгруппы наблюдалось мелкое *вибрато*, обусловленное непроизвольными сокращениями мышц гортани, что затрудняло процесс звукоизвлечения, было принято решение поработать над певческим *вибрато* путем переноса основной мышечной нагрузки на мышцы брюшного пресса.

Упражнение 1. Пение техническим приемом *staccato* в пределах полутора октав с шаговым интервалом малая секунда.

Упражнение 2. Пение способом чередования фраз приемом *legato* и приемом *staccato* в пределах двух октав с шаговым интервалом – терция.

Одновременно с участниками обеих групп, экспериментальной и контрольной, шла работа над детской песней российского композитора в рамках подготовки к Конкурсу и фестивалю искусств

Таблица 9.

Конкурсная программа (экспериментальная группа обучающихся в вокальной студии Ирины Сокериной)

№ п/ п	Фамилия, имя	возраст	музыкальные данные	вокальные данные	Исполнение	Программа концертного выступления
7	Ушаков Игорь	11	8	8	8	Г.Струве,сл.Ф.Лаубе «Вот тогда ты пожалеешь, Кулакова»
8	Швецова Анна	12	9	8	8	Я.Дубравин,сл.В.Суслова «Школьное лесничество»
9	Тренина катя	11	8	8	8	Р.Бойко,сл.И.Михайловской «Положи цветок»
10	Дурова Марина	10	7	7	7	В.Володин,сл.С.Есенина «Черемуха душистая»
11	Розова Ирина	11	8	8	8	Е.Крылатов, сл.Ю.Энтина «Легкокрылые эльфы»
12	Пухов Костя	10	8	7	7	А.Пахмутова, сл.Н.Добронравова «Беловежская Пуща»

Таблица 10.

**Уровень оценки конкурсной программы
(экспериментальная группа обучающихся в вокальной студии Ирины
Сокериной)**

№ п/ п	Фамилия, имя	возраст	музыкальные данные	вокальные данные	Исполнение	Уровень ОЦЕНКИ силы и красоты звука
7	Ушаков Игорь	11	8	8	8	высокий
8	Швецова Анна	12	9	8	8	высокий
9	Тренина катя	11	8	8	8	высокий
10	Дурова Марина	10	7	7	7	средний
11	Розова Ирина	11	8	8	8	высокий
12	Пухов Костя	10	8	7	7	высокий

Таблица 11.**Конкурсная программа (экспериментальная группа студентов КНР)**

№ п/ п	Фамилия, имя	возраст	музыка льные данные	вокальн ые данные	Исполн ение	Программа концертного выступления
1	Цен Хэцянь (тенор)	17	8	7	7	Вивальди А. «Неведомое чтвство».
2	Чжао Хэцянь (тенор)	17	7	7	8	Перголези Дж. «Если любишь».
3	Ли Чжехао (баритон)	18	8	8	8	Римский – Корсаков Н. «Не ветер вея с высоты...»
4	Лю Чженьюань (баритон)	18	7	7	7	«Как пойду я на быструю речку» – обр. В. Локтева.
5	Хао Ляньцзе (тенор)	18	7	8	7	Бетховен Л. «Венецианская песня», «Гондолетта».
6	Гай Минъяо (баритон)	18	7	7	7	Булахов П. «Гори, гори моя звезда...»

Таблица 12.**Уровень оценки конкурсной программы****(экспериментальная группа студентов КНР)**

№ п/ п	Фамилия, имя	возраст	музыка льные данные	вокальн ые данные	Исполн ение	Уровень ОЦЕНКИ силы и красоты звука
1	Цен Хэцянь (тенор)	17	8	7	9	высокий
2	Чжао Хэцянь (тенор)	17	7	7	9	высокий
3	Ли Чжехао (баритон)	18	8	8	9	высокий
4	Лю Чженьюань (баритон)	18	7	7	8	высокий
5	Хао Ляньцзе (тенор)	18	7	8	9	высокий
6	Гай Минъяо (баритон)	18	7	8	9	высокий

Таблица 13.

**Результаты экспериментальной группы обучающихся в
вокальной студии Ирины Сокериной по итогам
выступления на конкурсе:**

№ п/п	Фамилия, имя	возраст	музыкальные данные	вокальные данные на конкурсе (баллы)	Исполнение на конкурсе (баллы)	МЕСТО на конкурсе
1	Ушаков Игорь	11	8	8	9	1 место
2	Левкина Ирина	12	7	8	9	2 место
3	Тренина Катя	11	7	8	9	3 место
4	Дурова Марина	10	8	9	8	4 место
5	Розова Ирина	11	8	9	10	2 место
6	Пухов Костя	10	8	9	10	1 место

Таблица 14

**Результаты экспериментальной группы студентов КНР по итогам
выступления на конкурсе:**

№ п/ п	Фамилия, имя	возрас- т	музыкальны- е данные	вокальны- е данные	Исполнени- е	МЕСТО на конкурс- е
7	Цен Хэцянь (тенор)	17	8	7	9	1 место
8	Чжао Хэцянь (тенор)	17	7	7	9	2 место
9	Ли Чжехао (баритон)	18	8	8	9	3 место
10	Лю Чженьюан- ь (баритон)	18	7	7	8	4 место
11	Хао Ляньцзе (тенор)	18	7	8	9	1 место
12	Гай Минъяо (баритон)	18	7	8	9	1 место

Таблица 15

**Показатель УРОВНЯ работы экспериментальной группы на
контрольном этапе эксперимента обучающимися в вокальной студии
Ирины Сокериной
(по десятибалльной шкале)**

№ п/ п	Фамилия, имя	Воз- раст	Техника дыхания	Артикул- яция	Артис- тизм	Образно- сть мышле- ния	УРОВЕНЬ
7	Ушаков Игорь	11	8	8	8	8	высокий
8	Швецова Анна	12	9	8	8	8	высокий
9	Тренина Катя	11	8	8	8	8	высокий

10	Дурова Марина	10	7	7	7	8	высокий
11	Розова Ирина	11	8	8	8	8	высокий
12	Пухов Костя	10	8	7	7	8	высокий

Таблица 16

**Показатель УРОВНЯ работы экспериментальной группы на
контрольном этапе эксперимента студентов КНР
(по десятибалльной шкале)**

№ п/п	Фамилия, имя	Возр аст	Техника дыхания	артикул яция	Артисти зм	Образное мышление	УРОВЕНЬ
7	Цен Хэцянь (тенор)	17	9	10	9	9	высокий
8	Чжао Хэцянь (тенор)	17	9	9	10	9	высокий
9	Ли Чжехао (баритон)	18	9	10	8	9	высокий
10	Лю Чженьюань (баритон)	18	8	9	8	9	высокий
11	Хао Ляньцзе (тенор)	18	10	10	9	10	высокий
12	Гай Минъяо (баритон)	18	10	10	9	10	высокий

К концу срока обучающего эксперимента был проведен итоговый «показ» – выступление с концертными выступлениями участников экспериментальных групп – как обучающихся в вокальной студии Ирины Сокериной, так и выступлений студентов КНР младших курсов (бакалавриата). Качественный рост был огромен. Стимул – научиться качественно петь. Поэтому вокальная работа в классе педагога с применением резонансной техники пения дала отличные результаты.

На таблицах (12-16) представлены оценки по следующим параметрам выступления участников экспериментальной группы:

- Техника дыхания,
- Артикуляция,
- Артистизм
- Образность мышления.

Почти все участники получили высокие баллы (за редким исключением тех учеников, которые не справились с публичным волнением – над этим нужно продолжать работать).

Резюме:

В ходе работы на освоение используемой методики резонансной техники пения нами был выявлен качественный рост у обучаемых экспериментальной группы уровня силы и красоты звука, увеличения объема голосовых данных при минимальных усилиях гортани и голосовых связок.

В результате, сравнивая первоначальный (констатирующий этап) и конечный (контрольный этап эксперимента) мы можем констатировать, что освоение обучающимися приемов резонансной техники певческого голосового аппарата с целью получения эффективности уровня силы, объема и красоты звука в экспериментальной группе участники показали результаты значительно выше, чем в контрольной группе. На итоговом концертном выступлении участники контрольной группы пели гораздо хуже (так же вяло, неэмоционально, с сипотцой в голосе, недостаточно ритмично, без приобретенных навыков хорошего опертого дыхания, не всегда четко произнося текст, с недостаточной интонацией и не идеально интонируя).

Участникам же экспериментальных групп полученные во время обучения (основной эксперимент) знания о работе голосового аппарата, о качествах певческого звучания помогли получить в процессе пения качественный полетный звук, чистое интонирование, что для пения очень

важно, и так же участники экспериментальных групп приобрели качественный подход к процессу голосообразования.

В ходе эксперимента с обучающимися вокальной студии Ирины Сокериной и студентами кафедры музыкального искусства института культуры и искусств (КНР) было выявлено и доказано, что данная методика приемлема для любого этапа обучения исполнителя – начинающего вокалиста юного возраста, зрелого обучаемого с дефектами пения или неправильно обученного студента.

2.3. Анализ результатов практического применения резонансного пения в процессе обучения вокалу

Состав экспериментальной и контрольной групп

Опытно-экспериментальная работа проводилась в группе обучающихся в вокальной студии Ирины Сокериной (г. Москва) и состояла из 12 человек.

Также опытно-экспериментальная работа проводилась с группой студентов из КНР (бакалавриат) кафедры музыкального искусства и состояла из 12 человек.

В каждой группе первые 6 человек – это контрольная группа, вторые 6 человек – экспериментальная группа.

Возраст учащихся вокальной студии – 10-12 лет. Возраст студентов-бакалавров кафедры музыкального искусства института культуры и искусств Московского городского педагогического университета – 17-19 лет.

Таблица 17

**Сравнительные показатели формирования вокальных навыков
обучающихся в вокальной студии Ирины Сокериной
экспериментальной группы на констатирующем и контролльном этапах
опытно-экспериментального исследования**

№ Обу- чае- мого	Вокальные навыки									
	Базовые					Исполнительские				
	Свобода звуковедения и голосообразования		Ровность, сила и объем дыхания		Свобода произношения текста (артикуляции)		Чистота голосоведения и интонации		Владение художественно-образным стилем	
	конст	контр	конст	контр	конст	контр	конс	контр	конст	контр
7	7	9	5	8	5	7	4	7	2	8
8	7	9	5	8	5	7	4	7	2	8
9	7	9	5	8	6	7	5	7	3	8

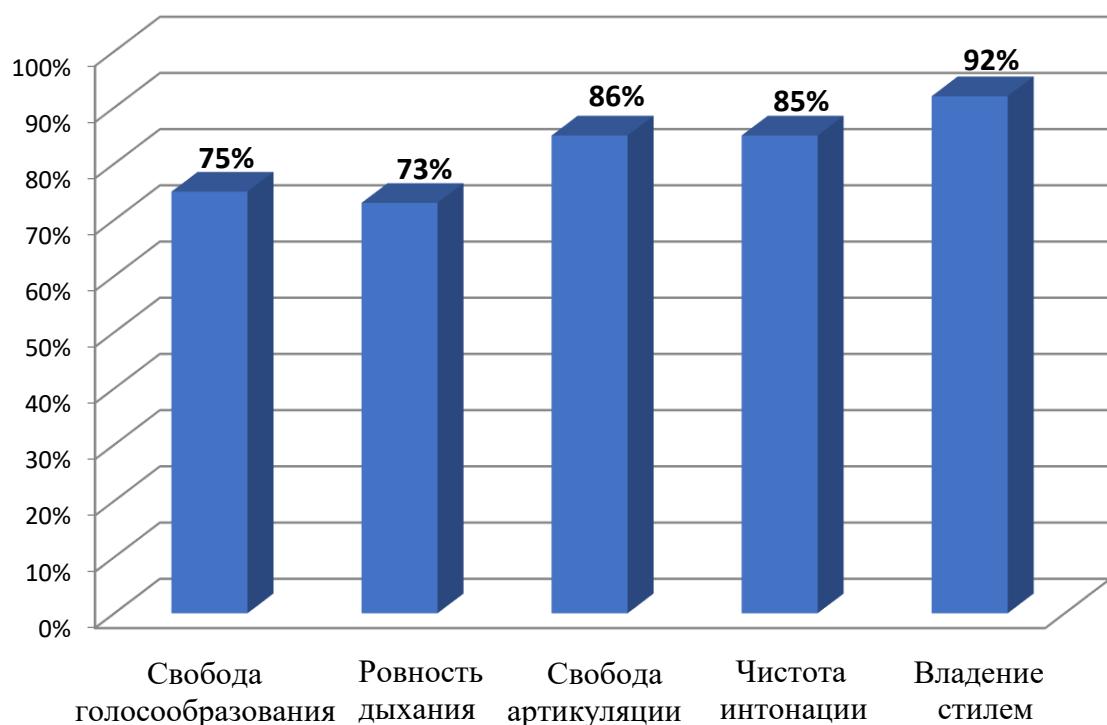
10	7	9	6	8	5	7	5	7	2	8
11	6	8	6	8	5	7	5	8	3	8
12	6	8	6	8	6	7	6	8	3	9

Таблица 18

Сравнительные показатели формирования вокальных навыков студентов КНР экспериментальной группы на констатирующем и контролльном этапах опытно-экспериментального исследования

№ Обу- чае- мого	Вокальные навыки									
	Базовые					Исполнительские				
	Свобода звуковедения и голосообразования		Ровность, сила и объем дыхания		Свобода произношения текста (артикуляции)		Чистота голосоведения и интонации		Владение художественно-образным стилем	
№ Обу- чае- мого	конст	контр	конст	контр	конст	контр	конс	контр	конст	контр
7	6	9	6	8	6	9	6	9	4	10
8	7	9	5	8	6	9	5	9	5	10
9	6	9	5	9	6	8	6	8	5	9
10	7	9	6	8	6	9	5	9	5	9
11	6	9	6	8	6	8	5	8	5	9
12	7	10	6	9	6	9	6	9	6	10

Рисунок 1



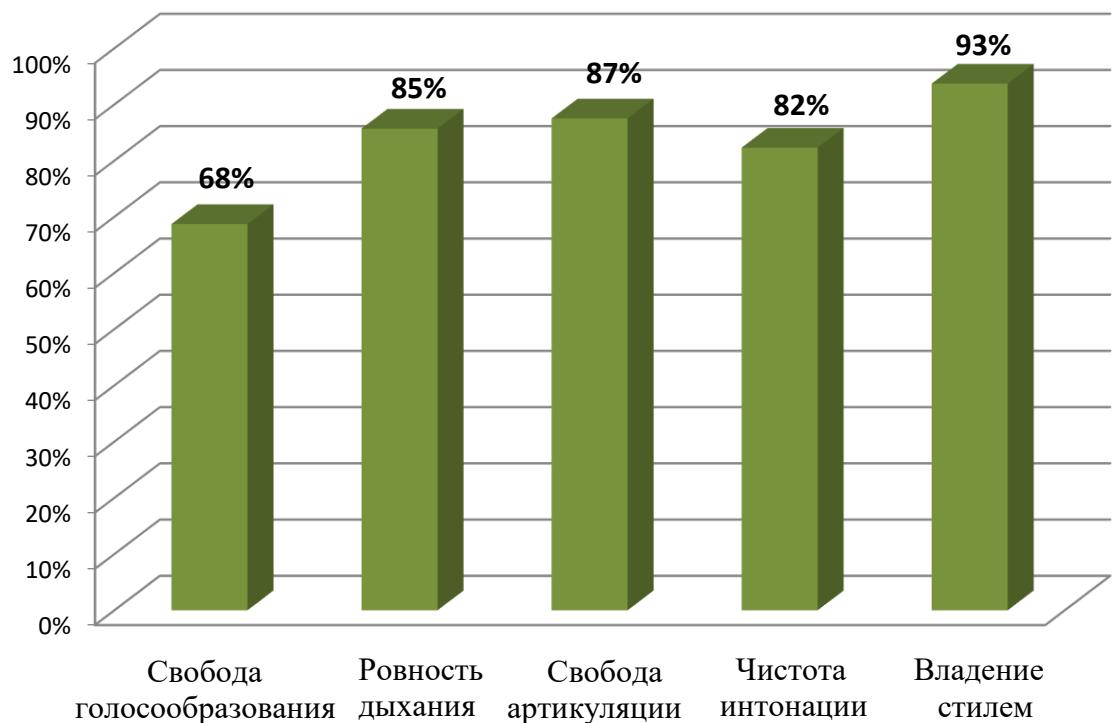
Так, анализируя качественный рост на контрольном этапе у двух групп по сравнению с констатирующим этапом эксперимента, можно сделать следующие выводы:

По критериям формирования вокальных навыков студентов КНР экспериментальной группы на констатирующем и контрольном этапах опытно-экспериментального исследования - свобода голосообразования, ровность и сила дыхания, свобода произношения текста и правильная артикуляция, чистота интонирования и владение стилем и художественно-образным исполнением музыкального произведения качественные показатели значительно выросли именно в группе студентов (видимо сказывается возраст обучаемых и довузовская музыкальная подготовка). Особенно выделяются в проценте роста – свобода артикуляции (произношение текста), чистота интонирования и владение стилем музыкального исполнения.

Навык правильного использования резонаторов пришел к обучающимся с приобретением опыта, когда музыкальный слух был достаточно развит и обучающиеся вокальному искусству с применением резонансной техники пения научились контролировать свое певческое дыхание. Умение пользоваться резонаторами – это умение направить звук так, чтобы голос зазвучал лучше всего: при головном резонировании голос приобретает полетность, что особенно ценно. Также резонирование помогает голосу обеспечивать устойчивую выносливость и неутомляемость. При пении с использованием грудных резонаторов появляется мощь, сила и собранность звука.

Данные результаты об изменениях показателей уровня вокальных навыков обучающихся контрольной группы:

Рисунок 2

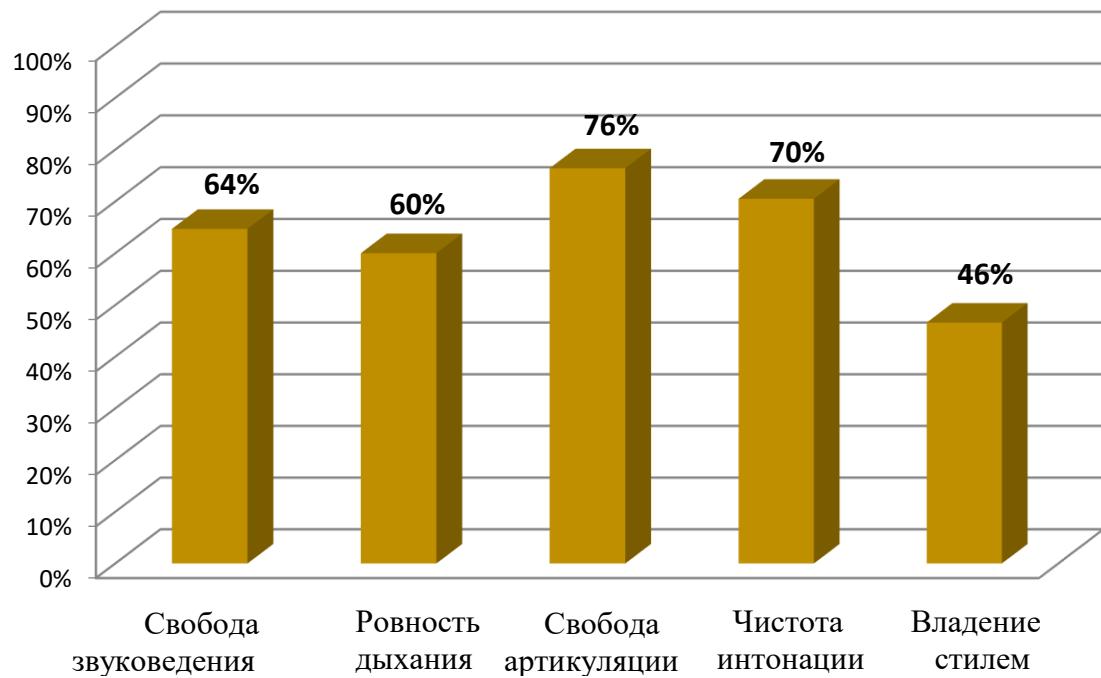


В экспериментальных группах (как обучающихся в вокальной студии Ирины Сокериной, так и студентов КНР) в целом отмечалось эффективное повышение показателей по голосообразованию, правильному звуковедению, четкой артикуляции произносимого текста, силе и ровности дыхания, умению петь в различных стилях в пределах от 2 до 3 баллов.

Рост качественных результатов у обучающиеся экспериментальной группы продемонстрировали, как обучающихся в вокальной студии Ирины Сокериной, так и студенты-бакалавры, граждане КНР в овладении различными стилями и художественным образом исполняемой вокальной музыки. В то время как в контрольных группах эти показатели держались на одном уровне или увеличивались незначительно.

Рисунок 3

**Данные уровня оценки вокальных навыков обучающихся в
контрольной группе в процентах и баллах**



Улучшение оцениваемых параметров голосов учащихся вокальной студии и студентов КНР экспериментальной группы в целом отмечалось в пределах от 70% до 100%.

Рисунок 4

**Данные уровня вокальных навыков обучающихся
экспериментальной группы в процентах и баллах**

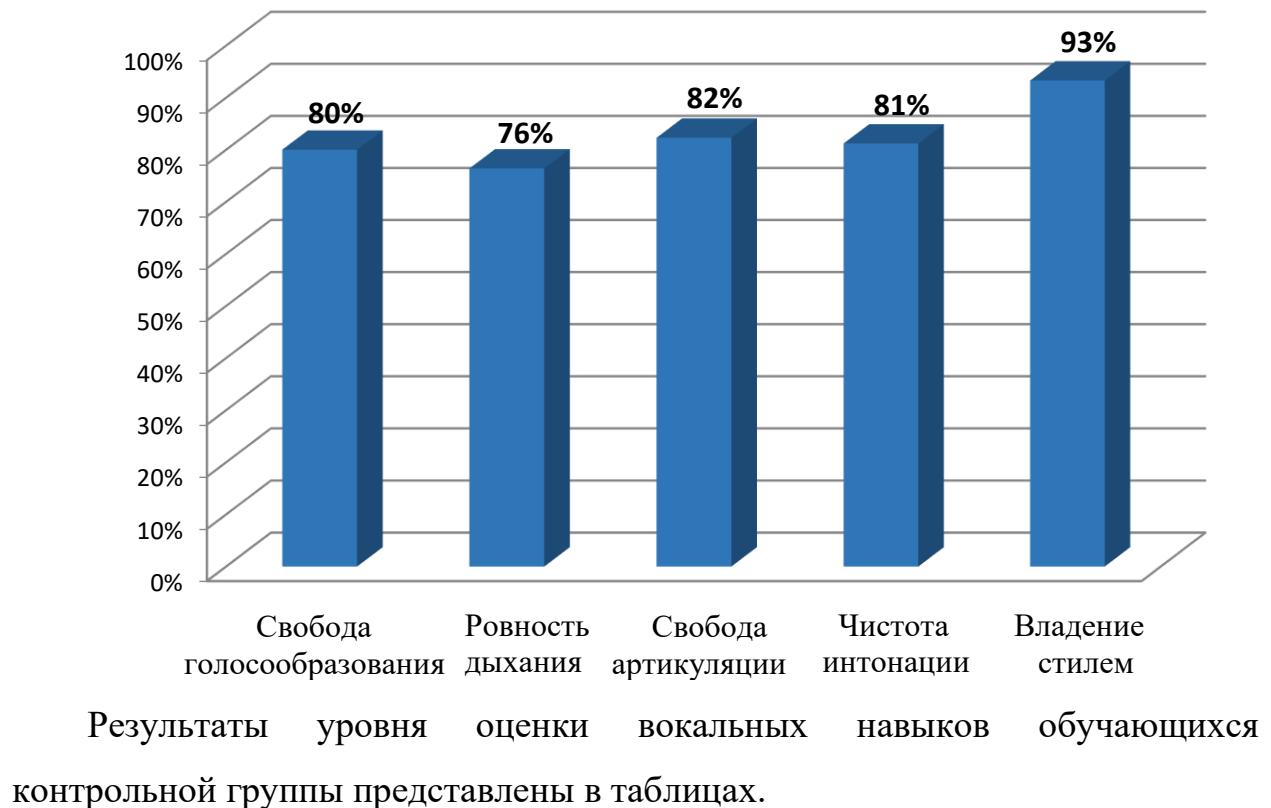


Рисунок 5

Данные уровня вокальных навыков обучающихся контрольной группы в процентах и баллах

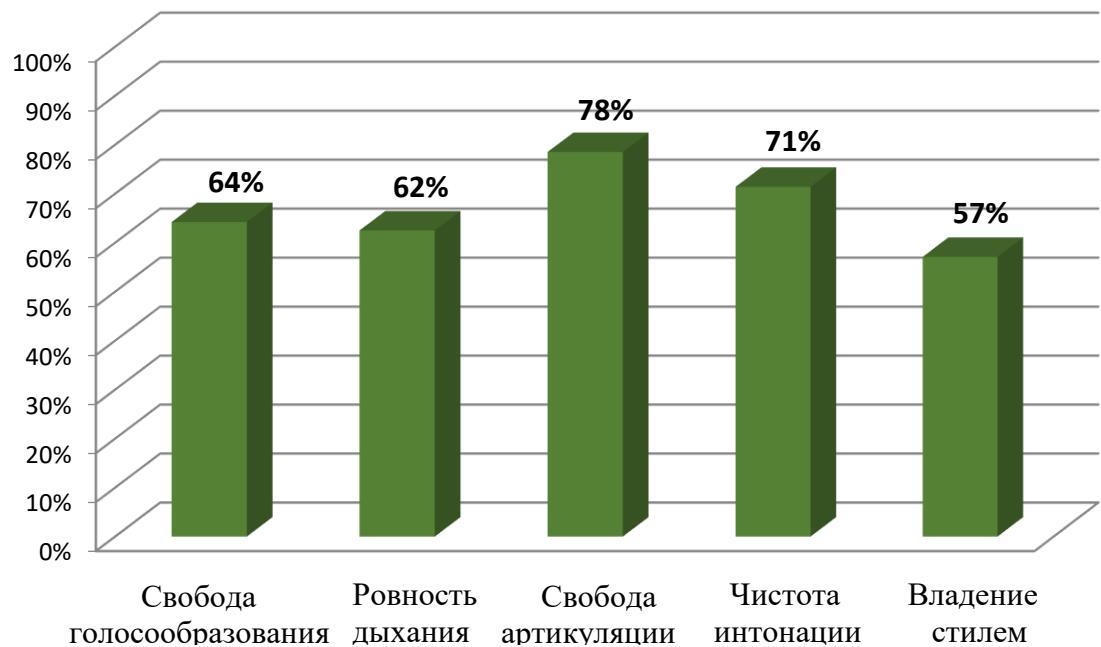


Рисунок 6

Данные уровня вокальных навыков обучающихся контрольной группы в процентах и баллах

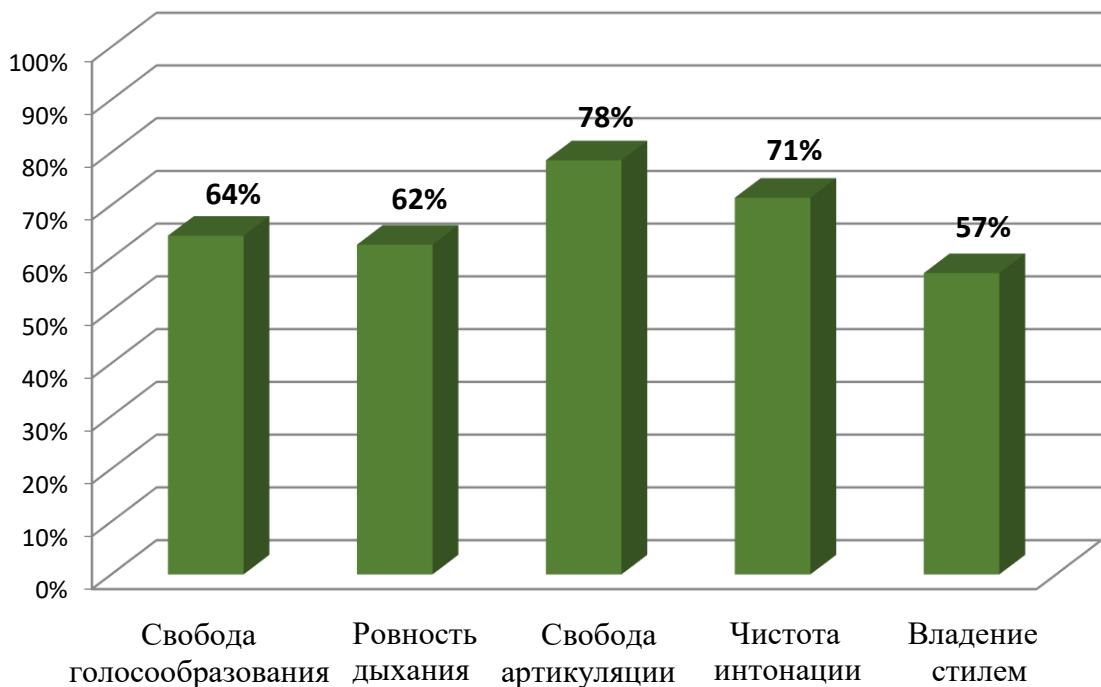
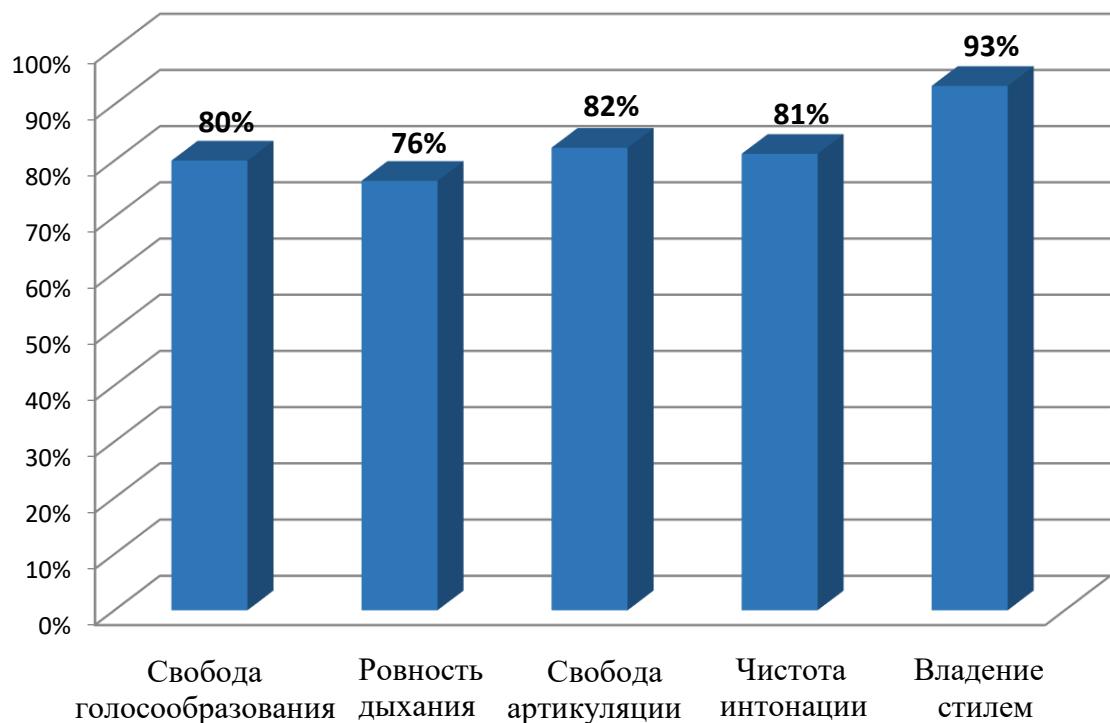


Рисунок 7

**Данные уровня вокальных навыков обучающихся
экспериментальной группы в процентах и баллах**



В ходе работы на освоение используемой методики резонансной техники пения автором выявлен качественный рост у обучаемых экспериментальной группы уровня силы и красоты звука, увеличения объема голосовых данных при минимальных усилиях гортани и голосовых связок.

В результате, сравнивая первоначальный (констатирующий этап) и конечный (контрольный этап эксперимента) мы можем констатировать, что результаты освоения приемов резонансной техники пения вокального голосового аппарата с целью получения эффекта уровня силы, объема и красоты звука в экспериментальной группе участники показали результаты значительно выше, чем в контрольной группе. На итоговом концертном

выступлении участники контрольной группы пели гораздо хуже (так же вяло, неэмоционально, с сипотцой в голосе, недостаточно ритмично, без приобретенных навыков хорошего опертого дыхания, не всегда четко произнося текст, с недостаточной интонацией и не идеально интонируя).

Участникам же экспериментальных групп полученные во время обучения (основной эксперимент) знания о работе голосового аппарата, о качествах певческого звучания помогли получить в процессе пения качественный полетный звук, чистое интонирование, что для пения очень важно, и так же участники экспериментальных групп приобрели качественный подход к процессу голосообразования.

В ходе эксперимента с обучающимися вокальной студии и студентами-бакалаврами (КНР) кафедры музыкального искусства нами было выявлено и доказано, что применение данных методических приемов эффективно для любого возраста в обучении исполнителя – начинающего вокалиста юного возраста, зрелого, молодого человека с дефектами пения или неправильно обученного студента.

В нижеследующих таблицах показаны сравнительные данные уровня вокальных навыков обучающихся в двух экспериментальных группах (*Темно-синий цвет – обучающиеся в вокальной студии, светло-синий цвет – студенты КНР*) Как видно из таблиц почти по всем пяти критериям:

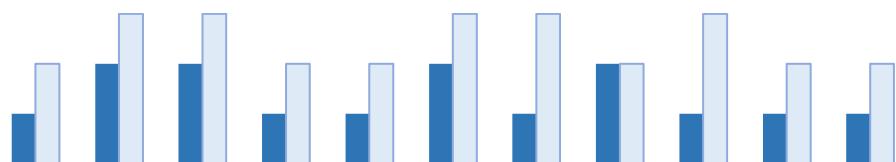
1. свобода звуковедения и голосообразования;
2. ровность, сила и объем дыхания;
3. свобода произношения текста и четкой артикуляции;
4. чистота голосоведения и интонации;
5. владение стилем и художественной образностью.

К концу срока обучения на этапе контрольного эксперимента лидирует группа – студенты-бакалавры (КНР) кафедры музыкального искусства. Если попытаться объяснить высокие позиции студентов по сравнению с обучающимися в вокальной студии, то первое, что можно

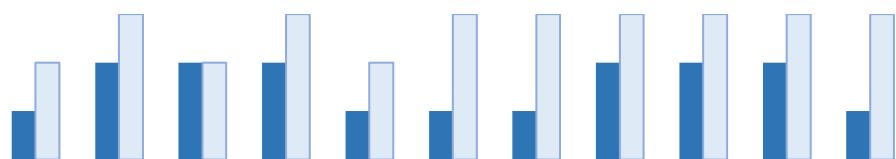
сказать, это- трудолюбие, усердие, дисциплина, систематические занятия студентов из КНР.

Данные уровня вокальных навыков обучающихся экспериментальной группы¹

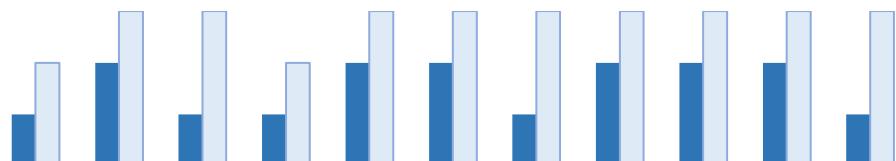
Свобода звуковедения и голосообразования



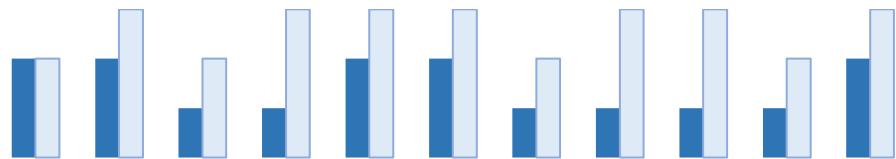
Ровность, сила и объем дыхания



Свобода произношения текста и четкой артикуляции

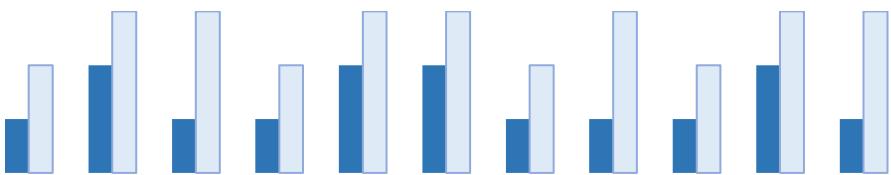


Чистота голосоведения и интонации



¹ Темно-синий цвет – обучающиеся в вокальной студии, светло-синий цвет – студенты КНР

Владение стилем и художественной образностью



На данных графиках мы видим, что почти по всем критериям голосообразования:

1. Свобода звукообразования
2. Ровность звука, сила и объем дыхания
3. Свобода произношения текста и четкая артикуляция
4. Чистота голосоведения и интонации
5. Владение стилем и художественной образностью

лидируют студенты более старшей возрастной группы (обучающиеся в классе вокала в институте культуры и искусств). Далеко не по всем параметрам одинаковые показатели, так как незнание языка сказывается на артикуляции и звуковедении, но в целом показатели заметно выше. Видимо, это связано с особым усердием и работоспособностью, систематическим посещением занятий с педагогом, да и возрастной ценз дает свои положительные результаты.

Выводы по второй главе

Резонансная техника пения раскрывает большие возможности для любого (независимо от возраста) человека, мечтающего и желающего научиться качественно, красиво, чисто и выразительно петь, причем петь в настоящем смысле этого слова, то есть уметь заняться очень трудным делом - постановкой голоса в развитии его профессиональной исполнительской деятельности, просто развитием и формированием певческого голоса для пения в любительском обществе или для себя, своих друзей и коллег по учебе и по работе. Но, самое главное, это чтобы усилия по овладению вокальным голосом должны быть нацелены на получение максимального результата по уровню силы, объема и красоты, и ровности певческого звука. Неправильное пользование (пение) голосом является нарушением его функциональных и физиологических основ.

Развивая методологические и практические идеи В.П. Морозова, Г.Н. Тица, П.И. Скусниченко, В.А. Багадурова, Г.П. Столовой, Л.Б. Дмитриева и др. автору диссертационного исследования удалось выполнить поставленные задачи. Гипотеза исследования подтверждена.

Резонансная вокальная техника пения всегда была, есть и будет важнейшим и труднейшим видом искусства, так как сталкивается с огромными показателями индивидуальных различий обучаемых, как в степени дара, полученного от природы, таланта к пению, трудолюбию и пониманию всех задач, поставленных перед ним опытным педагогом-наставником, так и различием физиологического характера, разнообразными реакциями.

Применение резонансной теории пения в вокальной педагогике позволяет приобрести сильное звучание голоса, особую богатую обертонами красоту тембра, звонкость голоса, яркая полетность голоса, хорошую дикцию и четкие дикционные качества вокальной речи, а также неутомляемость

голосового аппарата в процессе пения. Основной задачей рациональной вокальной педагогики является необходимость «вооружить» начинающего певца набором совершенных вокально-технических приемов, при использовании которых певческий голос получил дальнейшее развитие. Именно резонансная теория пения позволяет обеспечить ученика такими техническими вокальными навыками, наделяя его голос максимальным акустическим эффектом при малых физических нагрузках, именно такое развитие певческих навыков голосовые связки начинающего певца от ежедневных голосовых перегрузок.

Важнейшее преимущество резонансной техники, прежде всего, заключается в защите гортани от перегрузок. Это *защитная роль* резонаторов. Резонансная теория определяет до семи видов защиты гортани от перенапряжения, к которому рано или поздно приводит профессиональная сцена.

Ввиду важнейшего научно – технического и художественно-образного значения именно теорию резонансного пения есть основания считать ведущим методом вокальной педагогики. Именно эта теория отвечает всем четырем принципам системного развития певческих навыков и имеет физиологическое обоснование целостности развития голосового аппарата, полученное в ходе многолетних исследований.

Эффект положительного вокального воздействия резонансной теории пения лежит в основе такого нового научного течения, как вокалотерапия (автор теории - Сергей Ваганович Шушарджан). Применение резонансной теории пения не ограничивается развитием вокальных певческих навыков, оно касается всех видов речевого творчества: драматического искусства, работы педагогов, лекторов, политиков и церковнослужителей. Значение резонансной теории развития певческих навыков велико и для ряда научных областей, связанных с изучением речи и голоса человека: акустики, физиологии, лингвистики, фонетики, ларингологии, фониатрии и других.

В сольном, хоровом и ансамлевом пении резонансная теория пения играет важнейшую роль, так как в этом виде певческого творчества важно не только обеспечить правильное резонансное звучание собственного голоса, но и согласовать его звучание со звучанием других голосов.

Современная вокальная педагогика соприкасается с рядом проблем, связанных с усложнением музыкального языка вновь создаваемых произведений, с появлением все больших вокально-технических трудностей и художественно-образных представлений.

Резонансный тип развития певческих способностей обеспечивает начинающему певцу возможность развития голоса не только феноменальной силы, объема голоса и полетности в звуке, но и возможность развить тембровое разнообразие, легкость, свободу и непринужденность пения, увеличивает все физиологические силы организма, наделяя молодого начинающего певца неутомимостью голосового аппарата и профессиональным сценическим долголетием.

Чтобы не навредить развивающемуся молодому голосовому аппарату начинающего певца, необходимо придерживаться таких методов вокальной педагогики, которые опираются на естественные психологические и физиологические особенности человека, эффективно и аккуратно развивают голосовой аппарат. В руках вокального педагога находится здоровье голоса и будущее начинающего певца. Именно опора на резонаторную природу голосообразования, анатомические особенности человеческого тела и эффективность методов резонансной теории пения позволяет поставить этот метод развития певческих навыков на первое место среди всех вокальных методик в современной вокальной педагогике.

В контрольных группах наблюдаются совершенно незначительные изменения цифровых показателей, что свидетельствует о преимуществах методики резонансной техники пения, по которой обучались экспериментальные группы обучающихся в вокальной студии и студентов

бакалавриата, граждан КНР, обучающихся в институте культуры и искусств Московского педагогического университета.

В заключении подведены итоги, даны наиболее общие **выводы**:

1. Доказано, что обучение вокалу с применением резонансной техники пения, сопутствует развитию вокальных способностей обучаемого и содействует эффективному росту различных качеств личности, в своей совокупности определяющих ее творческую направленность.

2. Овладение резонаторной системой голосового аппарата с помощью индивидуальных данных и их качественного роста являются основным показателем правильности звучания резонаторов, целью которых является получение значительного акустического эффекта при голосообразовании и звукообразовании певца;

3. Доказана эффективность влияния резонансной техники вокального дыхания на уровень сформированности вокальных исполнительских навыков у молодежи и подчеркнута целесообразность ее использования в процессе занятий резонансным пением в условиях музыкальных учреждений, педагогических колледжах и центрах дополнительного образования.

4. Апробирована и внедрена в опытно-экспериментальную работу методика формирования вокальных навыков у молодежи в условиях музыкальных учреждений, а также в учреждениях дополнительного образования в сфере культуры и искусства, представляющая собой систему по овладению навыками и способами пения с использованием резонансной техники дыхания;

5. Применение указанных методов позволило автору диссертации не только продемонстрировать детальный анализ певческого голоса и выявить его характерные свойства, обусловливающие его высокие эстетические качества, и как бы выявить особенности вокальной техники звукообразования, в первую очередь – оценить степень эффективности резонансной системы поющего, как на примере таких выдающихся мастеров, как Ф.И. Шаляпин, Энрико Карузо и др., так и в группах, участвующих в эксперименте.

Заключение

Российская школа вокальной педагогики выделяет на сегодняшний день три основных принципа системного развития певческих навыков:

- 1) единство вокально-технического и художественно-образного развития начинающего певца;
- 2) последовательность обучения;
- 3) индивидуальный подход;
- 4) принцип целостности голосового аппарата.

Ввиду важнейшего научно - технического значения именно теорию резонансного пения следует считать основным методом вокальной педагогики. Именно эта теория отвечает всем четырем принципам системного развития певческих навыков и имеет физиологическое обоснование целостности развития голосового аппарата, полученное в ходе многолетних исследований. Эффект положительного психологического воздействия резонансной теории пения лежит в основе такого нового научного течения, как вокалотерапия (автор теории Сергей Ваганович Шушарджан). Применение резонансной теории пения не ограничивается развитием вокальных певческих навыков, оно касается всех видов речевого творчества: драматического искусства, работы педагогов, лекторов, политиков и церковнослужителей. Значение резонансной теории развития певческих навыков велико и для ряда научных областей, связанных с изучением речи и голоса человека: акустики, физиологии, лингвистики, фонетики, ларингологии, фониатрии и других.

В сольном, хоровом и ансамблевом пении резонансная теория пения играет важнейшую роль, так как в этом виде певческого творчества важно не только обеспечить правильное резонансное звучание собственного голоса, но и согласовать его звучание со звучанием других голосов.

Поскольку резонансное пение сопровождается ощутимой вибрацией всего голосового аппарата, певец получает возможность контролировать голос в условиях затрудненного слухового самоконтроля.

Современная вокальная педагогика соприкасается с рядом проблем, связанных с усложнением музыкального языка вновь создаваемых произведений, с появлением все больших вокально-технических и художественно-образных трудностей.

Резонансный тип развития певческих способностей обеспечивает начинающему певцу возможность развития голоса не только феноменальной силы и полетности, но и возможность развить тембровое разнообразие, легкость и непринужденность пения, увеличивает резистентные силы организма, наделяет молодого певца неутомимостью голосового аппарата и профессиональным сценическим долголетием.

Резонансная теория развития певческих навыков родилась как синтез научных психофизических знаний о голосе и практики выдающихся оперных певцов и педагогов- вокалистов. В ходе своего формирования резонансная теория пения развенчала такой устоявшийся миф, как формирование певческого звука на уровне голосовых связок в гортани без участия резонансной системы тела человека. Опытным путем резонансная теория пения опровергла это заблуждение и доказала, что система резонаторов является мощным усилителем и преобразователем певческого голоса, защитником голосового аппарата от физических перегрузок. Резонаторы обеспечивают комфортный режим работы голосового аппарата, создают щадящий механизм колебаний голосовых связок, что является необходимым и важнейшим условием развития певческих навыков молодого певца, развития голоса в юном возрасте, когда физическая выносливость организма находится также в стадии формирования. Речевой принцип фонации не имеет защитного механизма голосовых связок, и только использования резонансной теории пения позволяет защитить голос от травмирования.

Применение резонансной теории пения в вокальной педагогике позволяет приобрести качественных приобретений – сильного звучания голоса, особой красоты тембра, звонкости голоса, хорошей дикции, высоких фонетических качеств вокальной речи, неутомимости голосового аппарата.

Основной задачей рациональной вокальной педагогики является необходимость «вооружить» начинающего певца набором совершенных вокально-технических приемов, при использовании которых певческий голос получил дальнейшее развитие. Именно резонансная теория пения позволяет обеспечить ученика такими техническими вокальными навыками, наделяя его голос максимальным акустическим эффектом при малых физических нагрузках, именно такое развитие певческих навыков голосовые связки начинающего певца от ежедневных голосовых перегрузок.

Применение техники резонансного пения в вокальной педагогике приводит к увеличению силы голоса, увеличению динамического диапазона, улучшению и стабилизации vibrato, улучшению тембровых качеств голоса, орфоэпии вокальной речи, качественному повышению вокального и интонационного слуха, улучшению психологических особенностей личности, выявляет художественный тип личности начинающего певца.

Чтобы не навредить развивающемуся молодому голосовому аппарату начинающего певца, необходимо придерживаться таких методов вокальной педагогики, которые опираются на естественные психологические и физиологические особенности человека, эффективно и аккуратно развивают голосовой аппарат. В руках вокального педагога находится здоровье голоса и будущее начинающего певца. Именно опора на резонаторную природу голосообразования, анатомические особенности человеческого тела и эффективность методов резонансной теории пения позволяет поставить этот метод развития певческих навыков на первое место среди всех вокальных методик в современной вокальной педагогике

Общие выводы по работе:

1. Обучение вокалу с применением резонансной техники пения, наряду с развитием вокальных способностей обеспечивает устойчивый эффективный рост таких качеств личности, которые в своей совокупности определяют ее творческую направленность.

2. Технология овладения резонаторной системой голосового аппарата выстраивается с учетом индивидуальных данных и их возможных качественных изменений, которые в совокупности служат своего рода показателями звучания резонаторов, определяющих акустический эффект при голосообразовании и звукообразовании певца.

3. Методика формирования вокальных навыков обучающихся, разработанная на основе резонансной техники пения, это совокупность методов усвоения базовых принципов пения, системы подготовительных упражнений, средств вокального развития обучаемых в процессе исполнительской деятельности, эффективность которых определяется организационно-педагогическими условиями, закономерностями формирования и развития вокальных навыков, факторами отражающими взаимосвязь физиологического строения человека и его голосового аппарата.

4. Резонансная техника пения и выстроенная на ее основе методика показала позитивное влияние на уровень сформированности вокальных исполнительских навыков обучаемых в процессе занятий в условиях музыкальных учреждений, педагогических колледжах и центрах дополнительного образования.

5. Результаты экспериментального исследования позволили качественно показать и количественно доказать продуктивность приемов резонансной техники пения и как следствие разработать рекомендации для педагогов вокала с целью развития певческих навыков обучающихся, эффективные в условиях общего, высшего и дополнительного образования.

Таким образом, резонансное пение (резонансная техника пения) – это пение с максимально эффективным использованием певцом резонансных свойств голосового аппарата с целью получения максимального эффекта силы, полётности и эстетических качеств голоса при минимальных

физических усилиях, что достигается певцом под контролем вибрационной чувствительности как индикатора резонанса (во взаимодействии со слухом и мышечным чувством) и правильно организованным диафрагматическим певческим дыханием.

Иными словами, резонансное пение – это пение с высоким коэффициентом полезного действия (КПД) голосового аппарата на основе использования законов резонанса и психофизиологических средств самоконтроля и усиления резонансных процессов голосообразования.

Проведя большую работу по внедрению резонансной техники пения в музыкальную педагогическую студентов вуза и обучающихся вокалу начинающих певцов в возрасте 10-12 лет, автор научного исследования не видит будущего академического вокального искусства без плодотворного труда в этой области.

Автор считал бы свою задачу выполненной, если ему удалось пробудить интерес певцов и педагогов, особенно молодежи, к поистине безграничным возможностям *резонансной техники* и, прежде всего, для достижения совершенства в *искусстве пения*.

Литература

1. *Агин, М.С.* Недостатки голоса и пути их преодоления / М.С. Агин // Перспективы развития вокального образования. – М., 1986. – С. 40-46.
2. *Агин, М.С.* О роли фальцетно-микстовой манеры пения при формировании смешанного голосообразования / М.С. Агин // Вопросы вокального образования. – М., 2007. – С. 114-125.
3. *Агин, М.С.* Развитие вокальной техники / М.С. Агин // Голос и речь. – 2010. – № 2 . – С. 29-37.
4. *Амелина, А.Н.* Теория музыкального воспитания / А.Н. Амелина. – М, Олма-пресс, 2010.
5. *Аникеева, З.И.* Современные методы диагностики и комплексного лечения заболеваний респираторного тракта у профессионалов голоса в амбулаторных условиях / З.И. Аникеева. – М.: Издательская группа «Граница», 2011. – 416 с.
6. *Архипова, И.К.* Музы мои / И.К. Архипова. – М., Молодая гвардия, 1992. – 224 с.
7. Асафьев, Б. В. О хоровом искусстве: Сб. статей / Сост. и comment. А. Павлова-Арбенина / Б.В. Асафьев – Л.: Музыка, 1980. – 216 с.
8. *Барсов, Ю. А.* За пять лет (о работе Лаборатории певческого голоса Лен. Гос. консерватории) / Ю.А. Барсов // Музыкальные кадры. – 24 сентября, 1966.
9. *Барсов, Ю. А.* Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки / Ю.А. Барсов. – Л.: Музыка, 1968. – 66 с.
10. *Багадуров, В.А.* М.И. Глинка как певец и вокальный педагог. / В.А. Багадуров // М.И. Глинка: сб. материалов и статей. – М.: Музгиз, 1950. – С. 288-343.
11. *Багадуров, В.А.* Очерки по истории вокальной педагогики / В.А Багадуров. – М., 1963. – 268 с.
12. *Барсов, Ю.А.* Вокально-методические принципы М.И. Глинки: автореф. дисс. ... канд. пед. наук / Ю.А. Барсов. – Л.,1969.
13. *Безбородова, Л.А., Алиев, Ю.Б.* Методика преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях: Учебное пособие для студентов

- музыкальных факультетов педвузов/ Л.А.Безбородова, Ю.Б.Алиев. – М.: Академия, 2002. – 416 с.
14. *Берри, С.* Голос и актер / С. Берри. – М., 1996. – 22 с.
15. *Броски, К.* Письма. Vita del Cav, Don Carlo Broschi, detto Farinelli/ К. Броски. – Венеция, 1784.
16. *Ванштейн, Л.* Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство / Л. Ванштейн. – Киев, 1924. – 47 с.
17. *Вагнер, Р.* Избранные работы / Р. Вагнер. – М.: Искусство, 1978. – 695 с.
- 18 *Гельмгольц, Г.* Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки / Г. Гельмгольц. – СПб.: Общество польза, 1875. – 594 с.
19. *Герит-Виардо, Л.* Роль природы в постановке голоса у певцов и ораторов / Л. Герит-Виардо. – М.: Русский труд. 1909. – 22 с.
20. *Греков, И.* Резонанс / И. Греков. – М.: Госэнергоиздат, 1952. – 104 с.
- 21 *Дмитриев, Л.Б.* Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев – М.: Музыка, 1968. – 675 с.
22. *Дейша-Сионицкая, М. А.* Пение в ощущениях / М.А. Дейша-Сионицкая. – М., 1926. – 64 с.
23. *Дейша-Сионицкая, М. А.* Пение в ощущениях / М.А. Дейша-Сионицкая. – М., 1929. – 62 с.
24. *Дмитриев, Л.Б.* Голосообразование у певцов / Л.Б. Дмитриев. – М.: Музгиз, 1962. – 59 с.
25. *Дмитриев, Л.Б.* Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 2000. – 366 с.
26. *Дмитриев, Л.Б.* Голосовой аппарат певца / Л.Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 1964. – 35 с.
27. *Дмитриев, Л.Б.* Интуиция и сознание в творчестве и вокальной педагогике / Л.Б. Дмитриев // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 7. – М., 1984.
28. *Ермолаев, В.Г.* Применение спектрального анализа звука к исследованию роли носовой полости в певческом голосообразования / В.Г. Ермолаев, В.П.

- Морозов, В.И. Парашина // Вестник оториноларингологии. – 1962. – № 2. – С. 43–47.
29. Ермолаев, В.Г. Об утомляемости вокалистов / В.Т. Ермолаев, В.П. Морозов, В.И. Парашина // За советское искусство (газ. Ленингр. театра оперы и балета им. Кирова). – 15 января, 1963.
30. Ермолаев, В.Г. Лебедева, Н.Ф., Морозов, В.П. Руководство по фониатрии / В.Г. Ермолаев, Н.Ф. Лебедева, В.П. Морозов. – М.: Медицина, 1970. – 272 с.
31. Емельянов, В.В. Развитие голоса (координация и тренинг) / В.В. Емельянов. – СПб., 2007. – 191 с.
32. Зданович, А.П. Психофизиологические предпосылки художественного творчества и особенности вокального исполнительства / А.П. Зданович // Музыковедение и вопросы теории и искусства. – Ростов-на-Дону, 1975.
33. Заседателев, Ф.Ф. Научные основы постановки голоса /Ф.Ф. Заседателев. – М., 2010. – 120 с.
34. Кабкова, Е.П. Программа музыкального развития (1-10 классы): Интегрированная программа полихудожественного развития на основе взаимодействия искусств / Е.П. Кабкова. – М., 1991.
35. Каптур, А.Д. Вокальное образование в Италии в XVII–первой половине XIX века / А.Д. Каптур. – М.: МГПУ, 2016.
36. Коловский, О. Русская хоровая песня / О. Коловский. // Становление и развитие национальных традиций в русском хоровом искусстве. – Л., 1982 – С. 376, 151-152.
37. Ламперти, Ф. Искусство пения по классическим преданиям. Технические правила ученикам и артистам / Ф. Ламперти – М., 2009 – 192 с.
38. Левашева, О.Е. История русской музыки. В 6-ти томах. Вып.2.: М.И. Глинка / О.Е. Левашева, А.И. Кандинский. – М., 1987. – 220 с.
39. Лебедева, О.О. Образовательные технологии в вокальном классе / О.О. Лебедева. – М., 2000.
40. Левидов, И.И. Певческий голос в здоровом и больном состоянии / И.И. Левидов. – М.: Искусство, 1939. – С. 122

41. Лемешев, С.Я. Путь к искусству / С.Я. Лемешев. – М., 1987. – 312 с.
42. Луканин, В. Обучение и воспитание молодого певца / В. Луканин. – Л., 1977. – 87 с.
43. Лучшие методики дыхания по Стрельниковой, Бутейко, Цигун /Сост. Н.Н. Иванова. – Ростов н/Д: «Феникс», 2004. – 320 с.
44. Львов, М. Из истории вокального искусства / М. Львов – М., 1964. – 288 с.
45. Мазурин, К.М. Методология пения. Том 1. / К.М. Мазурин – М: Т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1902-1903. – 1010 с.
46. Маргашов, В. Звука Бесконечность – Света Вечность / В. Маргашов. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://margashov.com/maker/oberton.html>.
47. Менабени, А.Г. Вокально- педагогические знания и умения / А.Г. Менабени. – М.: Прометей, 1995. – 30 с.
48. Морозов, В. П. Новая методика исследования голосовой функции человека / В.П. Морозов // Вторая всесоюзная научная конференция по вопр. физиологии труда: Тезисы докладов. – Киев, 1955. – С. 190–191.
49. Морозов, В. П. О применении научных данных в вокальной педагогике / В.П. Морозов // Музыкальные кадры. – 31 декабря, 1958.
50. Морозов, В. П. Новая лаборатория / В.П. Морозов // Музыкальные кадры. – 24 сентября, 1960.
51. Морозов, В. П. Обертоны певческого голоса / В.П. Морозов // Музыкальные кадры. – 28 февраля, 1962.
52. Морозов, В. П. Исследование дикции в пении у взрослых и детей / В.П. Морозов // Развитие детского голоса. – М., 1963. – С. 93–110.
53. Морозов, В. П. Измерение звонкости голоса / В.П. Морозов // Музыкальные кадры. – 1 сентября, 1964.
54. Морозов, В. П. Измерение физических свойств детского голоса / В.П. Морозов // О детском голосе / Под ред. Н. Д. Орловой. – М., 1966. – С. 22-37.
55. Морозов, В. П. Акустико-физиологические и вокально-педагогические аспекты полётности певческого голоса / В.П. Морозов, Ю.А. Барсов // 2-я

научная конференция по развитию слуха и певческого голоса. Институт худ. воспитания АПН СССР. М., 1965. С. 33–35.

56. *Морозов, В. П.* Особенности силы голоса певцов при заболевании фонастенией / В.П. Морозов, Т.Е. Шамшева // Вестн. оториноларингол. – 1965. № 4. – С. 68-73.

57. *Морозов, В. П.* Тайны вокальной речи / В.П. Морозов. – М. – Л.: Наука, 1967.

58. *Морозов, В. П.* Биофизические характеристики вокальной речи: автореф. дис. ... докт. биол. н. / В.П. Морозов. – Л., 1969. – 38 с.

59. *Морозов, В. П.* Особенности акустического строения и восприятия детской вокальной речи / В.П. Морозов // Детский голос. – М., 1970. – С. 64–134.

60. *Морозов, В. П.* Исследование типологических особенностей тембра голоса басов, баритонов и теноров при помощи спектрального интегратора / В.П. Морозов, Н.Ф. Лебедева // Труды Лен. н. – иссл. ин-та по болезням уха, горла, носа и речи. – М., 1974. Т. 19. – С. 68-76.

61. *Морозов, В. П.* Некоторые результаты исследования частоты вибрата голоса профессиональных вокалистов в норме / В.П. Морозов, Р.И, Райкин // Тр. Лен. н. – иссл. ин-та по болезням уха, горла, носа и речи. – Л. 1974. Т. 19. – С. 89-94.

62. *Морозов, В. П.* Биофизические основы вокальной речи / В.П. Морозов. – М. – Л.: Наука, 1977. – 232 с.

63. *Морозов, В. П.* Эмоциональный слух как критерий профотбора вокалистов и актеров / В.П. Морозов, Б.Л. Муравьев // Вопросы методики отбора на исполнительские отделения музыкальных вузов страны. – Клайпеда, 1985. – С. 34–37.

64. *Морозов, В. П., Муравьев, Б. Л.* Восприятие эмоционального контекста голоса, как один из критериев профотбора актеров / В.П. Морозов, Б.Л. Муравьев // Теория и практика сценической речи. Сб. научн. трудов Ленинградского гос. института театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. – Л., 1985. – С. 52–61.

65. Морозов, В. П. Научные основы вокального искусства: резонансная теория пения / В.П. Морозов // Вопросы вокального образования: Метод. рекомендации Совета по вокальному искусству при МК РФ (для преподавателей вузов и средних спец. учебных заведений) / Ред.-сост. М. С. Агин. – М., 1995. – С. 60-62.
66. Морозов, В. П. Резонансная теория пения. Комментарии для вокалистов / В.П. Морозов // Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Музыкальное образование в контексте культуры». – М.: РАМ им. Гнесиных, 1996. – С. 22-29.
67. Морозов, В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В.П. Морозов. – М., 2002 (2-е изд. 2008). – 494 с.
68. Морозов, В.П. Эмоциональный слух певца и актера / В.П. Морозов // Вокальное образование в XXI веке: Материалы Международной научно-практической конференции кафедры теории и истории музыки МГУКИ. Вып. 6. Ч. 1. – М., 2009. – С. 88-95.
69. Морозов, В.П. Невербальная коммуникация: экспериментально-психологические исследования / В.П. Морозов. – М., 2011. – 526 с.
70. Морозов, В.П. Эмоциональный слух. Методы исследования и области применения / В.П. Морозов // Современная экспериментальная психология. Том 1 / Под ред. В. А. Барабанщикова. – М.: ИП РАН, 2011. – С. 261–283.
71. Морозов, В.П. Резонаторы головные и грудные / В.П. Морозов. – 1963.
72. Назаренко, И.К. Искусство пения / И.К. Назаренко. – М., 1969. – 384 с.
73. Нестеренко, Е.Е. Размышления о профессии / Е.Е. Нестеренко. – М., 1985. – 183 с.
74. Нестеренко, Е.Е. О мировой оперной сцене и вокальной педагогике / Е.Е. Нестеренко // Художественный тип человека. – М., 1994. – С. 32-51.
75. Образцова, Е.В. О вокальном искусстве / Е.В. Образцова. – // Художественный тип человека. – М., 1994. – С. 21-32.
76. Осеннева, М.С. Методика музыкального воспитания младших школьников / М.С. Осеннева, Л.А. Безбородова. – М.: Академия, 2001. – 366 с.

77. Павлищева, О.П. Методика постановки голоса / О.П. Павлищева. – Л., 1964. – 124 с.
78. Пазовский А.М. Записки дирижера / А.М. Пазовский. – М.: «Музыка», 1968. – 390 с.
79. Петрушин, В.И. Музыкальная психология / В.И. Петрушин. – М., 1997. – 398 с.
80. Попова, И. Встречи на оперной сцене / И. Попова. – СПб., 2001.
81. Рабинович, А.В. Основы физиологии и патологии голоса певцов / А.В. Рабинович. – Л., 1935.
82. Работнов, Л.Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов / Л.Д. Работнов. – М.: Музгиз, 1932. – 158 с.
83. Рагс, Ю.Н. Применение акустических методов исследования в музыказнании / Ю.Н. Рагс. – М., 1964. – 64 с.
84. Рейзен, М.О. Автобиографические записки, статьи, воспоминания. / М.О. Рейзен. – М., 1980. – 301 с.
85. Ржевкин, С.Н. Некоторые результаты анализа певческого голоса / С.Н. Ржевкин // Акустический журнал. Т. I-II. – Вып. 2. – 1956.
86. Романовский, Н. Хоровой словарь / Н. Романовский. – М., 1970. – 142 с.
87. Русская советская хоровая литература. / Под ред. С. В. Попова Вып.1. – М., 1974. – 167 с.
88. Симонов, П. В. Эмоциональный мозг / П.В. Симонов. – М., 1981. – С. 149.
89. Скрипкин, Д. Увертюра к новой научной опере: О резонансной теории пения. / Д. Скрипкин // Российский музыкант, 1994.
90. Скучик, Е. Основы акустики / Е. Скучик. – М.: Мир, 1959. – 1042 с. ё
91. Сорокин, В.Н. Синтез речи / В.Н. Сорокин. – М., 1992. – 391 с.
92. Стулова, Г.П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению / Г.П. Стулова. – М. Прометей, 1992. – 270 с.
93. Тимохин, В.В. Выдающиеся итальянские певцы / В.В. Тимохин // Искусство пения как научно-художественная система. Русская музыкальная газета, 1907

94. *Фант, Г.* Акустическая теория образования речи / Г. Фант. – М., 1964. – 68 с.
95. *Фомичев, М.И.* Основы фониатрии для врачей и вокальных педагогов. / М.И. Фомичев. – Л., 1949. – 188 с.
96. *Шевелева, Е.И.* Человеческий голос как музыкальный инструмент / Е.И. Шевелева. – М., 1996. – 135 с.
97. *Чарели, Э.М.* Речевой голос и его воспитание / Э.М. Чарели. – М., 1985.
98. *Черноиваненко, Н.М.* Формирование творческих способностей младших школьников в творческой деятельности / Н.М. Черноиваненко //Музыкальное воспитание в школе. – Вып. 14. – М., 1979.
99. *Цзян, Ш.* «Педагогический потенциал взаимодействия систем вокального воспитания студентов в музыкально-педагогических вузах России и Китая»: дисс. ... канд. пед. наук / Ш. Цзян – Москва, 2019.
100. *Шейко, Р.* Елена Образцова. Записки в пути. Диалоги / Р. Шейко. – М. АСТ, 1987. – 320 с.
101. *Школяр, Л.В.* Теория и методика музыкального образования детей / Л.В. Школяр, Красильникова М.С., Критская Е.Д., Усачева В.О., Медушевский В.В., Школяр В.А. – М., ФЛИНТА - НАУКА, 1998.
102. *Шушарджан, С.В.* Музыкотерапия и резервы человеческого организма / С.В. Шушарджан. – М., 1998. – 320 с.
103. *Юдин, С.П.* Формирование голоса певца / С.П. Юдин. – М. Музгиз, 1962. – 167 с.
104. *Юссон, Р.* Певческий голос / Р. Юссон. – М. Музыка, 1974. – 261 с.
105. *Яковенко, С.Б.* Павел Герасимович Лисициан / С.Б. Яковенко. – М. Музыка, 1989. – 140 с.
106. *Яковлева, А.С.* Русская вокальная школа / А.С. Яковлева. – М. Информбюро, 1999. – 127 с.
107. *Arman, M. J.* *The Voice: A Spiritual Approach to Singing, Speaking & Communicating.* – NY: Music Visions International, 2003. – 224 p.

108. Beer, M., Dunaway, D. K. *Singing Out: An Oral History of America's Folk Music Revivals.* – NY: Oxford University Press, 2011. – 272p.
109. Botume J. F. Modern Singing Methods: Their Use and Abuse. – NY: PPPC, 2010. – 40p.
110. Carman J. E. *Yoga for Singing: A Developmental Tool for Technique and Performance.* – NY: Oxford University Press, 2012. – 312p.
111. Carpenter V. *Free Your Voice: Awaken to Life Through Singing.* – NY: Sounds True, 2012. – 280p.
112. Chapman J. L. *Singing and Teaching Singing: A Holistic Approach to Classical Voice.* – San Diego: Plural Pub Inc, 2011. – 368p.
113. Christie V. *Foundations in Singing.* – NY: McGraw-Hill Humanities, 2005. – 305p.
114. Clark M. R. *Singing, Acting, and Movement in Opera: A Guide to Singer-Getics.* – Indiana: Indiana University Press, 2009. – 176p.
115. Cook O. *Singing with your own Voice.* – NY: Routledge, 2004. – 288p.
116. Cooper B. L. *The Popular Music Teaching Handbook: An Educator's Guide to Music-Related Print Resources.* – Westport: Libraries Unlimited, 2004. – 384p.
117. Dayme M. B. *Dynamics of the Singing Voice.* – Vienna: Springer, 2009. – 233p.
118. Davids J. *Vocal Technique: A Guide for Conductors, Teachers, and Singers.* – Illinois: Waveland Pr Inc, 2012. – 295p.
119. Fisher J., Kayes G. *Successful Singing Auditions.* – NY: Routledge, 2002. – 144p.
120. Fishkin R. L. *Singing: A Practical Guide to Pursuing the Art.* – NY: The Performing Arts, 2010. – 48p.
121. Frazier D. *Set Your Voice Free: How To Get The Singing Or Speaking Voice You Want.* – Boston: Brown & Company, 2003. – 240p.
122. Friedwald W. *Jazz Singing: America's Great Voices from Bessie Smith to Bebop and Beyond.* – NY: Da Capo Press, 1996. – 540p.

123. Gagne. J. *Your Singing Voice: Contemporary Techniques, Expression, and Spirit.* – Boston: Berklee Press, 2012. – 256p.
124. Ganeri A. *Voices and Singing: How the World Makes Music.* – NY: Franklin Watts, 2012. – 32p.
125. Gelling P. *Singing Manual: Complete Instructions.* – NY: Koala Publications, 2008. – 200p.
126. Hancock M. *Singing Grammar: Teaching Grammar through Songs.* – UK: Cambridge University Press, 1999. – 96p.
127. Harris P. *Improve Your Teaching: An Essential Handbook for Instrumental and Singing Teachers.* – London: Faber Music Ltd, 2008. – 64p.
128. Harrison P. T. *The Human Nature of the Singing Voice: Exploring a Holistic Basis for Sound Teaching and Learning.* – Edinburgh: Dunedin Academic Press Ltd., 2006. – 242p.
129. Hemsley T. *Singing and Imagination: A Human Approach to a Great Musical Tradition.* – NY: Oxford University Press, 1998. – 216p.
130. Hines J. *Great Singers on Great Singing: A Famous Opera Star Interviews 40 Famous Opera Singers on the Technique of Singing.* – NY: Limelight Editions, 1994. – 186p.
131. Jansen E. R. *Singing Bowls: A Practical Handbook of Instruction and Use.* – Hevelte: New Age Books, 2002. – 108p.
132. Jeffrey A. *Allen's Secrets of Singing.* – Miami: Warner Brothers Publications, 1994. – 392p.
133. Labouff K. *Singing and Communicating in English: A Singer's Guide to English Diction.* – NY: Oxford University Press, 2007. – 346p.
134. Ley A. *Sounds of Singing: Teacher's Book.* – London: Nelson Thornes Ltd., 2003. – 144p.
135. Linklater K. *Freeing the Natural Voice: Imagery and Art in the Practice of Voice and Language.* – London: Drama Publishers, 2006. – 381p.
136. Martin B. *Pro Secrets of Heavy Rock Singing.* – London: Sanctuary Publishing Ltd., 2002. – 94p.

137. *Mazer S.* Harmony Singing: A Guide to Creative Harmony & Arranging. – NY: Alfred Music Publishing, 2002. – 96p.
138. *McDonald B.* A Cappella Pop: A Complete Guide to Contemporary A Cappella Singing. – NY: Alfred Music Publishing, 2012. – 204p.
139. *McKinney J. C.* The Diagnosis & Correction of Vocals Faults: A manual for Teachers of Singing and for Choir Directors. – Route: Waveland Press, 2005. – 213p.
140. *Miller M.* The Complete Idiot's Guide to Singing. – NY: Alpha, 2003. – 272p.
141. *Mithen S.* The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind, and Body. – NY: Phoenix, 2007. – 384p.
142. *Murray D.* Vocal Strength and Power: Boost Your Singing with Proper Technique and Breathing. – NY: Hal Leonard Corporation, 2009. – 72p.
143. *Paton J. G.* Foundations in Singing: A Guide to Vocal Technique and Song Interpretation. – NY: McGraw-Hill Humanities Social, 2006. – 320p.
144. *Peckham A.* Singer's Handbook: A Total Vocal Workout in One Hour or Less. – Boston: Berklee Press, 2004. – 40p.
145. *Pegler, H.* It's Never Too Late to Sing: The Beginner Singing Method. – NY: Alfred Music Publishing, 2011. – 4p.
146. *Pinksterboer, H.* Vocals: The Singing Voice. – Milwaukee: The Tipbook Company, 2003. – 156p.
147. *Potter, J.* Vocal Authority: Singing Style and Ideology. – NY: Cambridge University Press, 1998. – 236p.
148. *Rendleman, M.* Singing Your Way to Stardom: A Blueprint for Success in the Music Industry. – Oklahoma: Tate Publishing, 2011. – 224p.
149. *Rose, B.* Contemporary Singing Techniques. – NY: Hal Leonard, 2009. – 112p.
150. *Sabine, E.* Strengthen Your Singing Voice. – NY: Artistpro, 2004. – 98p.
151. *Sadolin, C.* Complete Vocal Technique. – Copenhagen: Shout Publications, 2000. – 255p.

152. *Shakespeare, W.* The Art of Singing. – Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1910. – 201p.
153. *Silverman, J.* How to Sing Higher and Lower. – NY: Saw Mill Music Corp., 1983. – 85p.
154. *Sinatra, F.* Tips of Popular Singing. – NY: Embassy Music Corporation, 1941. – 33p.
155. *Schmidt, E.* All about Singing. – NY: Leonard Corporation, 2011. – 234p.
156. *Stoloff, B.* Scat: Vocal Improvisation Techniques. – NY: Music Sales America, 1998. – 128p.
157. *Stoloff, B.* Blues Scatitudes: Vocal Improvisations of the Blues. – NY: Gerard & Sarzin Publishing, 2003. – 80p.
158. *Stone, J. B.* You Can Sing. – NY: Amsco Publications, 1995. – 80p.
159. *Surmani, K. F.* Teach Yourself to Sing. – NY: Alfred Music, 1995. – 64p.
160. *Tosi, P.F.* Opinioni de'cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni, sopra il canto figurato / P.F. Tosi. — Bologna: Forni, 1723. — 118 p. — Цит по: Мазурин, К.М. Методология пения. Том 1 / К.М. Мазурин. — М.: Товарищество скоропеч. А.А. Левенсон, 1902–1903. — С. 107–187.
161. *Vaccaj, N.* Metodo Pratico di Canto Italiano da Camera. – Milano: Ricordi, 1984. – 10p.
162. *Ware, C.* Adventures in Singing: A Process for Exploring, Discovering, and Developing. – NY: Social Sciences, 2006. – 350p.
163. *Ware, C.* Basics of Vocal Pedagogy: The Foundations and Process of Singing. – NY: McGraw-Hill Humanities, 1997. – 320p.
164. *Zemlin, W. R.* Speech and Hearing Science. Anatomy and Physiology. – NY: Stipes Pub Ltd., 1997. – 308p.

ТВОРЧЕСКИЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ И
ДОСТИЖЕНИЯ АСПИРАНТА КАФЕДРЫ
МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА
ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ
ГАОУ ВО города МОСКВЫ
«МОСКОВСКИЙ ГОРОДСКОЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
ЦУЙ ЯНЬТАО
НА МЕЖДУНАРОДНЫХ ВОКАЛЬНЫХ
КОНКУРСАХ И ФЕСТИВАЛЯХ













ПРИ ПОДДЕРЖКЕ МИНИСТЕРСТВА ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РТ
и МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РТ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ХОРОВОГО ИСКУССТВА
и АКАДЕМИЧЕСКОГО ВОКАЛА

Серебряные росы ДИПЛОМ

ЛАУРЕАТ I степени

награждается

Цуй Яньтао

МГПУ ИКИИ г. Москва

Номинация: Академический вокал. Соло. «Взрослая группа»

Руководитель: Цзян Шанжун

Концертмейстер: Коростяков Евгений Владимирович

Цзян Шанжун - Доцент МГПУ ИКИИ, баритон, лауреат Международных
(г. Москва)
конкурсов.

Варшавская Нина Петровна - Профессор кафедры сольного пения КГК им. Н.
Жиганова, Заслуженная артистка РТ
(г. Казань)

Попова Зинаида Ивановна – Заслуженный работник культуры РТ, председатель
ПКЦ «Хоровое дирижирование» НМК им. С. Сайдашева.
(г. Нижнекамск)

Ткаченко Минслу Марсовна- Председатель методического объединения хоровых
дирижеров Дми и Диши г. Казани, Директор Дмиш16, руководитель детского
сводного хора г. Казани, Почётный работник образования РФ.
(г. Казань)

ДИРЕКТОР ГБУ ДО «РЕСПУБЛИКАНСКИЙ ЦЕНТР
ВНЕШКОЛЬНОЙ РАБОТЫ»

Р.А. ИДРИСОВ

ДИРЕКТОР «РЕСПУБЛИКАНСКОГО МЕТОДИЧЕСКОГО
ЦЕНТРА ПО УЧЕБНЫМ ЗАВЕДЕНИЯМ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА»

Т.Г. ФЕЛЬ

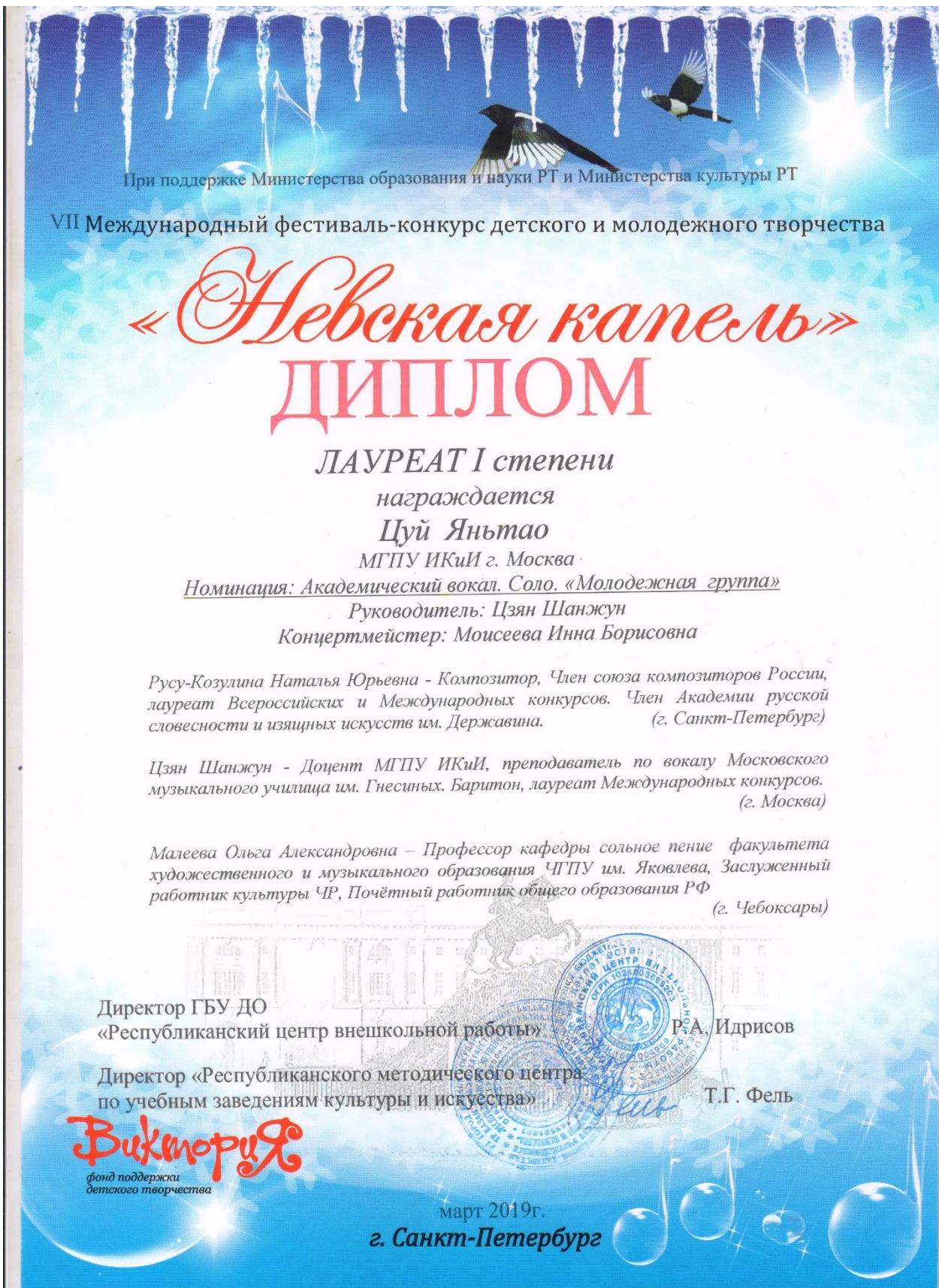
ПРЕЗИДЕНТ ФОНДА ПОДДЕРЖКИ ДЕТСКОГО
ТВОРЧЕСТВА «ВИКТОРИЯ»

И.Б. АНТИПИН

Г. КАЗАНЬ 2019 г.









фонд поддержки
детского творчества



X Международный фестиваль-конкурс детского и юношеского творчества
«Виктория»

БЛАГОДАРСТВЕННОЕ ПИСЬМО



Оргкомитет Фонда поддержки детского творчества
«Виктория»

Выражает искреннюю благодарность

Преподавателю

Цзян Шанжун

МГПУ ИКиИ г. Москва

За нелегкий, но благородный труд, направленный на интеллектуальное, культурное и нравственное развитие детей, профессиональное мастерство, за служение избранному делу, неустанный творческий поиск.

Желаем Вам новых успехов и вдохновения.

Надеемся на дальнейшее плодотворное сотрудничество в развитии творчества молодых талантов.



фонд поддержки
детского творчества

ДИРЕКТОР ГБУ ДО «РЕСПУБЛИКАНСКИЙ ЦЕНТР
ВНЕШКОЛЬНОЙ РАБОТЫ»

Р.А. ИДРИСОВ



ДИРЕКТОР «РЕСПУБЛИКАНСКОГО МЕТОДИЧЕСКОГО
ЦЕНТРА ПО УЧЕБНЫМ ЗАВЕДЕНИЯМ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА»

т.г. ФЕЛЬ



ПРЕЗИДЕНТ ФОНДА ПОДДЕРЖКИ ДЕТСКОГО
ТВОРЧЕСТВА «ВИКТОРИЯ»

И.Б. АНТИПИН

Г.КАЗАНЬ
2019 Г.



Государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования г. Москвы
«Московский городской педагогический университет»
институт культуры и искусств

СЕРТИФИКАТ

Настоящим удостоверяется, что
Цуй Яньтао (Cui Yantao)
аспирант кафедры музыкального искусства
является участником
Международной научно-практической конференции
В рамках «Дней науки МГПУ-2019»
**«Стратегия развития музыкально-педагогического
образования в условиях международного
культурно-образовательного сотрудничества»**

Директор
института культуры и искусств
ГАОУ ВО МГПУ



И.Д. Левина

11 апреля 2019 г.
Москва



EUROPEAN ASSOCIATION
OF FOLKLORE FESTIVALS
NGO PARTNER OF UNESCO

Rf. № 3340 / 02.05.2018

47, Nikola Gabrovski Str. P.O.Box 27 A
5002 Veliko Tarnovo, Bulgaria
European Union, www.eaff.eu

Phone: +359 62 621541
+359 62 623464
e-mail: office@eaff.eu

CERTIFICATE

The EUROPEAN ASSOCIATION OF FOLKLORE FESTIVALS - EAFF

CONFIRMS that:

1st International Festival-Contest named after

Alfa Avzalova

Ravil Nigmedzyanov

Kazan, Russia

19 - 23 October 2018

is

FESTIVAL MEMBER

Under registration number 608 for year 2018

of the European Association of Folklore Festivals - EAFF

The folklore art is the deep essence of the vital power of the nations
and an eternal sign for that the nations were, that are and that will be!

Behind us is the memory of our fathers, in front of us are the eyes of our children!

President
of European Association
of Folklore Festivals - EAFF:



/Kaleyay Nikolov/

EAFF is an accredited NGO providing advisory services to  Intangible Cultural Heritage Committee (NGO - 90338)

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ
ТАТАРСТАН



Виктория

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
МИНИСТЕРСТВА
ОБРАЗОВАНИЯ и НАУКИ
РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН

Х МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС - ФЕСТИВАЛЬ ДЕТСКОГО
И ЮНОШЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Виктория

ДИПЛОМ

ЛАУРЕАТ I степени

Награждается

Цуй Янтарь

МГБУ «ИКИ» г. Москва

Номинация: Академический вокал. Соло. «Взрослая группа»

Руководитель: Цзян Шанжун

Чефанов Денис Владимирович – доцент Московской государственной консерватории им. П. Чайковского, Российской академии музыки им. Гнесиных, вице-президент международного благотворительного фонда «Дети и Музыка», лауреат международных конкурсов.

(г. Москва)

Исмагилова Люция Николаевна - преподаватель высшей квалификационной категории отделения струнно - смычковых инструментов КМК им. И. В. Аухадеева, народная артистка РТ.

(г. Казань)

Айнатуллова Ляйсан Илсуревна – ст. преподаватель духовых инструментов по классу флейта КГК им. Н. Жиганова, лауреат всероссийских и международных конкурсов.

(г. Казань)

Гонтарев Владимир Николаевич – Профессор, кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории и истории исполнительского искусства и музыкальной педагогики КГК им. Н.Г. Жиганова, декан музыкально-художественного факультета Института дополнительного профессионального образования.

(г. Казань)

ДИРЕКТОР ГБУ ДО «РЕСПУБЛИКАНСКИЙ ЦЕНТР
ВНЕШКОЛЬНОЙ РАБОТЫ»

Р.А. ИДРИСОВ

ДИРЕКТОР «РЕСПУБЛИКАНСКОГО МЕТОДИЧЕСКОГО
ЦЕНТРА ПО УЧЕБНЫМ ЗАВЕДЕНИЯМ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА»

Т.Г. ФЕЛЬ

ПРЕЗИДЕНТ ФОНДА ПОДДЕРЖКИ ДЕТСКОГО
ТВОРЧЕСТВА «ВИКТОРИЯ»

И.Б. АНТИПИН

Г.КАЗАНЬ
2019 Г.





ДИПЛОМ

УЧАСТНИКА МЕЖДУНАРОДНОГО ФЕСТИВАЛЯ КОНКУРСА ИМЕНИ АЛЬФИИ АВЗАЛОВОЙ

Настоящим подтверждаем

ЦУЙ ЯНЬТАО КНР

является участником Первого международного фестиваля конкурса имени Альфии Авзаловой

1st International Festival-Contest named after Alfiya Avzalova

European Association of Folklore Festivals, NGO partner of UNESCO
Festival Member Certificate 608 for year 2018

ПРОВЕДЕНОГО ФОНДОМ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСТВА ПЕВИЦЫ АЛЬФИИ АВЗАЛОВОЙ
ПРИ ПОДДЕРЖКЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН, МЭРИИ г. КАЗАНИ,

ФОНДА ПОДДЕРЖКИ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН, ВСЕМИРНОГО КОНГРЕССА ТАТАР

20–22 Октября, 2018

г. Казань, Республика Татарстан, Российской Федерации

Президент Фонда Альфии Авзаловой
Зульфия Гумеровна Нигмельзянова-Авзалова




Председатель жюри
Винета Ахматовна Ганеева,
профессор, Народная артистка РФ и РТ



Диплом

УЧАСТНИКА МЕЖДУНАРОДНОГО ФЕСТИВАЛЯ КОНКУРСА ИМЕНИ АЛЬФИИ АВЗАЛОВОЙ

Настоящим подтверждаем

Цуй Янгао

является участником Первого международного фестиваля конкурса имени Альфии Авзаловой

1st International Festival-Contest named after Alfiya Avzalova

European Association of Folklore Festivals, NGO partner of UNESCO
Festival Member Certificate 608 for year 2018

ПРОВЕДЕННОГО ФОНДОМ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСТВА ПЕВИЦЫ АЛЬФИИ АВЗАЛОВОЙ

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН, МЭРИИ Г. КАЗАНИ,

ФОНДА ПОДДЕРЖКИ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН, ВСЕМИРНОГО КОНГРЕССА ТАТАР

20–22 Октября, 2018

г. Казань, Республика Татарстан, Российской Федерации

Президент Фонда Альфии Авзаловой
Зульфия Гумеровна Нигмединова-Авзалова

Председатель Жюри
Винера Ахатовна Ганеева,
профессор, Народная артистка РФ и РТ



ТВОРЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ "ЗВЕЗДНЫЙ СТИЛЬ" г. МОСКВА
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ АДМИНИСТРАЦИИ ВЛАДИМИРСКОЙ ОБЛАСТИ



МЕЖДУНАРОДНОЕ ФЕСТИВАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО

InterHarmony NEW YORK
presents:

INTERNATIONAL MUSIC FESTIVAL
“NEW TIMES”

DIPLOMA

ЛАУРЕАТ III СТЕПЕНИ

Цуй Янътао

г.Москва

ИКИИ Московский городской педагогический университет

Номинация : Академический вокал

Возрастная категория : 20-25 лет

Преподаватель: Цзян Шанжун

Концертмейстер: Чжан Мэннин

В рамках международного проекта "Golden Stars Rain - Звездный дождь"

Российская ассоциация музыкальных продюсеров

Chairman of the Jury
Председатель жюри



ANDREW BILL
Art-Director of the Institute
of Modern Arts

MARJAN KATAROSKI
Producer, President World
Association of Festivals

MISHA QUINT
Musik Director and Founder

Сузdal' 2018

**ДИПЛОМ ЛАУРЕАТА
МЕЖДУНАРОДНОГО ФЕСТИВАЛЯ КОНКУРСА
ИМЕНИ АЛЬФИИ АВЗАЛОВОЙ**



настоящим подтверждаем

Цуи Яньтао

является Лауреатом Первого международного фестиваля конкурса имени Альфии Авзаловой

1st International Festival-Contest named after Al'fa Avzalova

European Association of Folklore Festivals, NGO partner of UNESCO
Festival Member Certificate 608 for year 2018

ПРОВЕДЕННОГО ФОНДОМ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСТВА ПЕВИЦЫ АЛЬФИИ АВЗАЛОВОЙ

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН, МЭРИИ г.КАЗАНЬ,

ФОНДА ПОДДЕРЖКИ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН, ВСЕМИРНОГО КОНКРЕССА ТАТАР

II степень

20-22 октября, 2018

г. Казань, Республика Татарстан, Российской Федерации

Президент Фонда Альфии Авзаловой
Зульфия Гумеровна Нимедзянова Авзалова

Председатель Жюри
Винера Ахатовна Ганеева,
профессор, Народная артистка
Российской Федерации и Республики Татарстан



Московский педагогический
государственный университет



Институт изящных искусств
Факультет музыкального искусства

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ-КОНКУРС

О России петь...



145-летию С. В. Рахманинова посвящается

ДИПЛОМ лауреата I степени

в номинации «Сольное пение»
присуждается

Чуй Янтарь

Председатель жюри:
Народный артист России, профессор,
академик, доктор искусствоведения

Члены жюри:

З. Нур

7 - 11 декабря 2018
Москва

С. Б. Яковенко

