

Н. Мєшко

Искусство Народного Пєния

**Практическое руководство и методика
обучения искусству народного пения**

Часть 2

ИСКУССТВО И РЕМЕСЛО

*«Искусство зовет и манит,
ремесло торит дорогу к нему»*

Н.К.Мешко

Введение

Ключевое значение слова в искусстве пения

Прежде чем открыть новую страницу нашей работы, попробуем еще раз осознать и уточнить в практическом аспекте, что же такое пение? В определении Л. Б. Дмитриева "под пением следует понимать способность голоса выражать музыкальные мысли". По отношению к вокализации (пению без слов) это вполне справедливо.

Однако, в этом определении, выпадает важнейшая составляющая искусства пения, — **СЛОВО**. Именно оно, в отличие от инструментального искусства, составляет главное преимущество пения. Поэтому, мы с полным правом можем определить пение, как способность голоса выражать музыкально-поэтические мысли.

Вместе с тем, совмещение распева слов, с вокализацией мелодии, представляет особую трудность. Она связана с тем, что певцу приходится переучивать привычный разговорный автоматизм речи и приспосабливаться к изменениям формы ротоглоточного рупора, связанного с произношением.

Итак: вокализация, музыка и речь. Разберемся в их связях и последовательности.

Вокализация (голошение, звуковедение) это необходимое средство — фундамент пения, без которого оно состояться не может, так как музыкальную мелодию можно исполнить только посредством вокализации.

Смыслом и двигателем вокального действия является музыкальное мышление, именно оно вызывает у человека желание спеть полюбившуюся мелодию. Музыка не ограничивается мелодией: это особый, прекрасный мир со своими закономерностями, своим языком и средствами выразительности. Музыка пленяет нас тем, что говорит на языке нашей души, открывая величие и глубину духовного мира, правду переживаний, красоту и драматизм жизни.

Чем глубже певец погружается в музыку, тем большее желание возникает у него выразить ее своим голосом. В вокальной музыке, голос занимает положение главного, солирующего музыкального инструмента, которому подчиняются все остальное.

Голос человека имеет оригинальное устройство: он находится внутри человеческого организма и имеет речевой аппарат в ротоглоточной полости.

Человек может издавать голосом различные звуки, воспроизводить мелодию подобно духовому инструменту, но главное его достоинство и преимущество заключается в том, что он живой и **Говорящий**.

Обратим внимание на это слово, именно благодаря ему вокальная музыка, особенно песня, близка и доступна сердцу каждого человека: слова повествуют ему о его жизни, чувствах и переживаниях на знакомом, родном языке. Мелодия и слова волнуют сердце, а в поэтическом содержании текста каждый слушатель находит свое личное, к нему обращенное.

Как рождается песня? — Сначала появляются чувства, мысли, переживания. Они не дают покоя, пока не облекутся в конкретную словесную форму, после чего слова уже сами просятся на голос. Так рождается песня. Не правда-ли, знакомая последовательность?

ЧУВСТВА и МЫСЛИ, СЛОВА. МУЗЫКА, озвученная ВОКАЛИЗАЦИЕЙ.

Композитор, сочиняя вокальное произведение, ищет поэтический текст, который дает яркий импульс рождению музыкального образа песни. Если обобщенный музыкальный образ возникает раньше, композитор ищет поэтический текст, соответствующий характеру музыки. Слушатель, в свою очередь, всегда ищет в песне волнующее его конкретное содержание. Он хочет услышать и пережить каждое слово. Поэтому так мучительно слушать певцов, которые издают звуки, даже красивые, но нельзя понять, о чем же они поют.

Пренебрежение словом ставит с головы на ноги весь смысл искусства пения, как искусства музыкально-драматического. Помимо этого, артикуляция выполняет еще и роль рупора, который организует голос певца, улучшает его акустику, посылая слушателю слова и музыку вокального произведения.

“голосового мышления”, которое побуждает певцов думать прежде всего о звуке своего голоса и слушать его внутри себя. Это чрезмерно активизирует вокализацию, подавляя речевую инициативу. В результате теряется отчетливость и смысл произношения. Последнее становится двойной помехой; для слушателя, который не может понять о чем поют и для голоса исполнителя, затрудняя и тормозя его естественное движение. Такие певцы уподобляются горепортнихе, которая пытается шить, повернув иглку ушком вперед. — Ведь только слово передает конкретное содержание и смысл исполняемого произведения, а голос певца, как инструмент его души, вдохновенно доносит до нас МУЗЫКУ мелодии и речи. Именно поэтому автор с таким упорством привлекает внимание читателя к образно-смысловому мышлению и пению ОТ СЛОВА.

Глава 1

ОБРАЗНОЕ МЫШЛЕНИЕ.

Природа образного мышления.

Что такое искусство? Энциклопедия определяет этот термин, как высокую степень мастерства и умения в любом виде деятельности.

Народная мудрость высоко оценивает искусное мастерство, характеризуя его носителей: — “Умелец”, “Мастер”, “Мастер своего дела”, “В своем деле он толк понимает”, “Уж петь то она мастерица”, “Мастерица вышивать, — искусница”! Таким образом, в любом даже самом простом деле, при высокой степени умения, наличия элементов красоты и художественного вкуса, есть приближение к искусству.

Однако, только в эстетически самоценных видах художественного творчества, как искусство музыки, поэзии и пения, где ведущая роль принадлежит образному мышлению, есть ПОЛНОЦЕННАЯ СОВОКУПНОСТЬ творческой мысли, художественной формы и мастерства.

В основе образного мышления заложен чувственный подсознательный импульс, возникающий в виде художественного образа: образа ликования (“Славься” М.Глинки из оперы Иван Сусанин), скорби (“Вечный огонь” А. Мосолова), любви (“Я помню чудное мгновение” Глинки на сл. Пушкина), образа материнской нежности (колыбельные песни) и др.

Образное мышление многоплановое и многообразное. Оно отображает переживания человека в различных жизненных ситуациях, от интимных и мимолетных впечатлений, до глобального чувства, вызванного общенародными явлениями, событиями, потрясениями, задевающими судьбу каждого человека. Такие переживания ярко запечатлены в эпических сказах, балладах и исторических песнях. Современный пример тому песня “Священная война” А. Александрова, которая являет собой собирательный образ всенародного патриотического порыва. В торжественной музыке А. Александрова и словах В. Лебедева-Кумача звучит не только предельный накал гнева, но и могучая воля к победе. Страшное и грозное событие послужило тем эмоциональным ударом, который вызвал у авторов столь яркий, правдивый образ охватившего всех чувства, что Он так же, как и обжигающий плакат “Родина мать зовет”, объединил и сплотил все народы нашей великой страны. Песня воевала всю войну рядом с каждым солдатом, поддерживая, наполняя духовной силой душу каждого человека, помогая ему совершать порой невозможное, и на фронте, и в тылу.

Приоритет образного мышления, в искусстве пения, находит полное подтверждение и в работах великих физиологов. Так, И. М. Сеченов хотя и приходит к выводу, что “все бесконечное разнообразие внешних проявлений мозговой деятельности сводится окончательно к одному лишь явлению — мышечному движению. В то же время, развивая мысль о значении мышечной функции, раскрывает суть действия, как творческий акт, диктующий определенную мышечную работу: “Да и может-ли быть, в самом деле, иначе, если мы знаем, что под рукой музыканта вырываются из бездушного инструмента звуки полные жизни и страсти, а под рукой скульптора оживает камень. Ведь и у музыканта и у скульптора рука, творящая жизнь, способная делать лишь чисто механические движения” (83, т.3, кн.2, стр.346).

Отсюда вытекает вывод, что воспитание певца это, прежде всего, воспитание и развитие образного творческого мышления.

Примитивное и неопределенное творческое мышление, при котором художественный образ лишь смутно мерещится на основе предыдущего слухового и зрительного опыта, вызывает неловкие, заторможенные и неуверенные мышечные действия певца. На этой стадии они не поддаются его самоконтролю, так как неразвитые, или настроенные на “другую волну” слуховые анализаторы “обманывают” поющего (недаром же пение называют “темным” делом).

Теперь, давайте вместе с вами, рассмотрим песню “На улице дождик” с точки зрения образного видения (клавир см. стр. 21)

Песня эта не так проста. С первого взгляда может показаться интимной, повествуя о личных думах и переживаниях действующего лица - Брата, но содержание ее значительно шире. Оно выходит за рамки переживаний одной конкретной личности, потому что в раздумьях брата отражена типичная картина тяжелой судьбы русской женщины в старой деревне.

Это не просто лирическая песня, а ОБЪЕКТИВНОЕ лирико-драматическое повествование. Без понимания этого, не только умом, но и сердцем, нельзя понять глубины чувства заложенного в песне и найти соответствующие им ПРАВДИВЫЕ интонации.

стоятельства места действия, в зависимости от которых определяется характер песни.

В нашем примере действие происходит в старой деревне, деревенской избе. Подстать думам, на улице льет дождь, в избе сумрачно. Брат качает в люльке сестренку и размышляет о ее грядущей горькой доле. В тягучей печальной мелодии сочувствие, сопереживание, грусть. В соответствии с этим, характер исполнения песни должен быть сосредоточенным, задумчивым, окраска голоса сумеречная. Свое душевное состояние певец должен передавать образно-смысловыми интонациями, теплотой и задушевностью тембра.

Обозначено главное. Дальше необходимо прочувствовать и определить линию драматургического развития сюжета. В соответствии с нею выстроить динамику, фразировку, определить кульминацию, место инструментальных эпизодов, заключение (репризу). Одним словом, связать куплетную форму в цельный, законченный музыкально-драматический рассказ.

Певец еще не начал петь, он только мысленно, умом и сердцем, погрузился в художественный образ, а у него уже возникло неотвязное желание спеть эту песню, донести ее до сердца слушателей, испытать невыразимо прекрасное чувство самовыражения и творческой власти над зрительным залом. А тот, в ответ певцу, пошлет такую горячую волну благодарных эмоций, что затраченная творческая энергия восполнится с новой силой и заставит сердце певца трепетать от счастья. Как видим, образное мышление это сложный психофизический процесс. Он может протекать последовательно и скачкообразно.

Последовательное образное мышление проходит ряд составляющих его ступеней:

Представление

Оно возникает в результате эмоционального возбуждения, когда появляется чувственное представление образа, пока еще смутное, неосознанное: "нравится, задевает за живое, красивая песня, мелодия, музыка, трогательные слова". Если это песня, то сразу хочется понять и осмыслить ее содержание. За этим следует:

Осмысление

Исполнитель вникает в конкретное содержание песни, согласует его со своими личными переживаниями, жизненными впечатлениями, как бы "примеряет" ее к себе: соотнося, со всем тем, что его волнует, тревожит или воодушевляет.

При углублении в содержание песни, сознание певца производит эстетическую оценку (критический анализ) поэтического текста и музыки, правдивость художественного воплощения. В результате этого, психика певца принимает песню, или отторгает.

Подобная работа сознания не так проста, как кажется. Одна из моих учениц, например, не могла спеть выразительную по характерному и образному раскрытию песню "Уж вы, гости, вы гости" в обработке Ж. Кузнецовой: ей было жалко "ути", узнавшей, что ее селезня "кушают гости" на свадебном пире. Молоденькая студентка, представив себе эту картину, не могла преодолеть личного чувства жалости к прелестному созданию природы, хотя содержание песни было значительнее и шире. Там, в жизненном эпизоде, представала глобальная, объективная и красочная картина жизни и взаимоотношений живых существ в этом мире.

В данном случае, студентка не смогла произвести критического анализа, которым в сущности руководствуется человек во всех своих действиях. Способность критически мыслить, непосредственно связана с художественным развитием, культурой, объективным творческим кругозором человека. Только они дают ему возможность произвести не только личную (субъективную), но и объективную оценку, в соответствии с СУЩЕСТВУЮЩИМИ, НЕ ЗАВИСИМО ОТ НАШЕГО ЛИЧНОГО ВКУСА, эстетическими и художественными законами ВЫСОКОГО и НИЗКОГО.

К примеру: вульгарность в любом проявлении отталкивает своей низменностью. Достоинство всегда благородно. Наглость, сальность, похабство — проявления самых низких свойств человеческой натуры. Уважение — к музыке, людям, природе — наоборот, свидетельство высокой нравственности и внутренней культуры.

Бездарное и пошлое произведение так же, как и банальность, которая повторяет чужие, расхожие штампы, без тени собственной творческой мысли, нельзя отнести к художественному ряду. Что уж говорить по поводу эстрадных поделок, скандирующих на трех звуках три скабрёзных слова, из серии: "я тебя хочу"!

Видение

Видение художественного словесно-музыкального образа появляется вследствие того, что первоначальное, эмоциональное возбуждение, пройдя стадию развития, уточнения и осоз-

нения смысла, отойдет в ясно видимую художественную форму. Здесь необходима РАБОТА ДУШИ артиста и самостоятельное протонение образа путем длительного вживания до полного его раскрытия.

Озарение

Озарение автор относит к скачкообразному типу творческого мышления. Оно связано с интуитивным, подкорковым мыслительным процессом, который протекает закрыто, но в какие-то моменты внезапно наступает интуитивное озарение, во время которого цельный образ, или его составляющая часть настолько ярко возникают в сознании, что остается только материализовать его, сделав видимым и слышимым для всех.

Так Шуберт, во сне, услышал Неоконченную симфонию, которую ему оставалось только записать, а Менделееву приснилась Периодическая таблица.

В момент творческого озарения может появиться прекрасная мелодия, стихи, песня, а у певца — яркое видение образа.

Творческое озарение наступило у Шаляпина в тот момент, когда Мамонт-Дальский сказал ему “Интонация не та”. За озарением Шуберта стоят долгие годы познания законов музыкального искусства и плодотворного композиторского творчества. Гениальный Шаляпин, как помнит читатель, долго мучился в поисках ПРАВДИВОГО воплощения образа Мельника. Спектакль проходил с успехом, все как будто было на месте, но его артистическое чувство говорило; что-то не то, что-то не так. С таким чувством творческой неудовлетворенности в период предварительной, упорной работы над ролью, ему достаточно было одного слова ИНТОНАЦИЯ, произнесенного Мамонтом Дальским, чтобы наступило ОЗАРЕНИЕ не только для создания данного образа, но и для всего дальнейшего творческого пути: ИНТОНАЦИЯ стала главным выразительным средством великого артиста, позволив ему достигнуть потрясающей силы драматического выражения.

Однако это еще не все: каждое вокальное произведение, будь - то ария, романс, или песня, требует длительного впения в репетиционной работе и в публичном исполнении. Во время впения происходит глубинное погружение в образ, который как бы отливается в законченную художественную форму, У певца открывается ВИДЕНИЕ художественного образа. Видение, в свою очередь, гармонично организует тончайшую нервно-мышечную работу, по его воплощению. Длительное вписание доводит эту работу до автоматизма. Даже гениальный Шаляпин утверждает, что прежде чем выносить произведение на сцену, его нужно пропеть не менее 100 раз.

Как видим, интуитивное озарение не приходит само по себе: за этим стоит большая внутренняя работа сознания и подсознания, постепенное творческое накопление, настоятельная потребность самовыражения, творческий поиск. В результате этого, интуитивно наступает момент прозрения, и искомое возникает в виде яркого и точного образа.

На практике чаще бывает наоборот: услышав песню в исполнении любимого артиста, студент торопится наскоро запомнить слова, мелодию и петь, сознательно, или бессознательно подражая услышанному. Поскольку мастерство скопировать трудно, то чаще всего в памяти студента оседают какие-то индивидуальные приметы “кумира”. Особенно часто это происходило с исполнителями репертуара Лидии Руслановой. Обладая захватывающей эмоциональностью и темпераментом, широтой и богатством голоса, она свободно пользовалась своеобразными исполнительскими приемами: скатами, “подъездами” “иканьем”, искусственно крупной вибрацией на выдержанных высоких звуках и т.д. С точки зрения строгого вкуса, можно было найти в ее исполнении излишества, оттенок вульгарности и другое. Однако это полностью окупалось самозабвенной увлекательной стихией ее исполнительства, красотой, сочностью и жизненной силой ее голоса.

Каждое ее исполнение было плодом вдохновенного самовыражения, где она раскрывалась полностью: широкий разгул, удаль, щемящая тоска, озорство лились из нее как из рога изобилия, доводя слушателей до экстаза.

Но автору приходилось видеть, чем оборачивалось подражание Руслановой. На смотрах художественной самодеятельности от исполнительниц ее репертуара мы слышали непрерывные “икания”, вульгарную горловую вибрацию, форсирование звука и произвольное обращение с музыкальным ритмом и интонированием. Подражателей было много, и, можно сказать, целое поколение способных певиц было испорчено слепым копированием ее специфических исполнительских приемов. Более того, влияние ее ИНДИВИДУАЛЬНОЙ исполнительской манеры распространилось и на профессиональных певиц. Однако, что для Руслановой было хорошо, то для ее подражателей обернулось потерей их собственного творческого лица.

В этом распространенном явлении мы наблюдаем способ познания путем ЗАЕМНОГО образа. Здесь и душе трудиться не надо — бери готовое. Но талант скопировать нельзя, поэтому надо создавать свой оригинал, в котором будут просматриваться черты творческой индивидуальности, что дороже всего.

“Подражать” можно качеству пения: тому как ровно льется голос, как он свободно звучит, с какой душой поет та, или иная артистка, какой цельный образ она создает, какое чувство ритма, какая музыкальность, какая самозабвенность исполнения, какой высокий художественный вкус! Лучшие образцы певческого искусства помогают молодым певцам найти художественные ОРИЕНТИРЫ, необходимые для формирования собственного творческого ИДЕАЛА. Последний и является той силой, которая тянет за собой тяжкий воз ремесла.

Развитие искусства бесконечно и в нем всегда появляется новое. Однако это новое уже имеет свои истоки и свое направление движения. Важно, чтобы истоки были не замутненными, а движение в верном направлении. Этому служат художественные законы, выстраданные всей историей развития музыкального искусства. В своем течении, искусство, произвело строгий отбор и оставило нам ОБРАЗЦЫ истинного, художественного мастерства, художественного вкуса, выношенные поколениями народно-исполнительские приемы.

Нам остается изучать их, усваивать и находить в этом прекрасном стройном лесу свои творческие тропинки, что приносит нам творческое прозрение, позволяет сделать правильный отбор и найти достойное место в своем жанре, сторонясь от низкопробных проявлений современной эстрады.

Лучшее лекарство против чужеродных влияний — проникновение в секреты самобытности фольклора и народного исполнительства, усвоение его типических признаков. В фольклорном искусстве, как в хорошем родительском доме, воспитываются нормы хорошего вкуса, самобытного творческого начала и достоинство его выражения. Только на фундаментальной основе фольклора можно построить все дальнейшее развитие певца. Примером этого является творчество уроженки курского села Надежды Плевицкой. Она выросла из народной среды и сохранила своё самобытное лицо на концертной эстраде. Однако, подражание Плевицкой у современных певиц не вызвало тех карикатурных искажений, о которых мы говорили выше и только потому, что в основе ее исполнительства сохранялась подлинная корневая народность.

Курские песни в исполнении Плевицкой остаются образцом классической народной импровизации, озаренной светом яркой творческой личности. Она дитя русской природы, поэтому ее подражатели невольно усваивали азы народности. Помимо этого, талант Плевицкой отличался такой силой драматического выражения, которая позволяла ей погружаться в самую глубинную суть образа, забывая при этом о себе. Это придавало ее пению столь высокую ОБЪЕКТИВНОСТЬ, что проникая в сердце каждого человека, она заставляла трепетать даже те струны его души, о которых он и не подозревал.

Итак, перед нами две индивидуальности, два типа артиста, два способа образного мышления. Безусловно, мощный талант Плевицкой оказал влияние на Русланову, которая претворив впечатления, осталась сама собой, создав свою манеру и свой стиль исполнения.

Запоминаются и остаются в истории исполнительства только те, кто отличился “лицом необщим выражением”. Например, Клавдия Шульженко, которая сумела стать неповторимой, ограничив свой репертуар преимущественно десятком любимых песен и пела их всю жизнь, пользуясь неизменным успехом. Ее песни слушали с любовью и восхищением десятки раз. Она так и осталась единственной и неповторимой в своем репертуаре, воплотив в нем свой творческий облик. — Правдиво, просто, с классической музыкальной точностью и выразительностью. В ее исполнении не было экстравагантных приемов, которые бросались в глаза. Все было в особом, только ей принадлежащем артистическом обаянии, неповторимых интонациях, выверенности и точности каждого звука, органичности и благородной сдержанности пластики и жеста, очаровании женственности. Она была ИЗБИРАТЕЛЬНА в выборе выразительных средств и репертуара, позволяла себе только то, в чем она могла достойно и полноценно выразиться. Создав свой образ, она оставалась ему верна. Именно поэтому Клавдия Шульженко была востребована и продолжает жить в нашей памяти.

Приведем примеры современных звезд шоу бизнеса. Алла Пугачева позволяет себе все, идя на гребне моды и спроса. Она меняет имидж: стиль одежды, манеры, поведение. Мы видим, то отчаянного озорника “гавроша”, то страстную и томную возлюбленную в длинном и рискованном туалете, то привлекательную “бебе” в свех короткой разлетающейся пунцовой юбочке. Мы лицезреем то светлую лохматую копну парика, то черную шапку волос. Она непредсказуема и не знаешь, что от нее можно ожидать.

Вдруг видишь на экране телевизора чистое спокойное лицо. Ни одно движение не нарушает в нем глубокой и выразительной жизни глаз, что особенно дополняет и усиливает проникновенность исполнения народной песни а — капелла. Она может и это.

Актриса Пугачева прыгает, бежит по ступенькам лестниц, нарочито косолапо и лихо расставляет свои не слишком длинные и совершенные по форме ноги, зная, что это сыграет на образ. Она непрерывно держит зрителя в эмоциональном напряжении при помощи пластики, жеста, голосовой игры и всегда в точку попадающих интонаций; озорных, страстных, тоскливо призывных. Ее голос звучит то сверх экспрессивно, то надрывно и с хрипотцой, то отчаянно задорно, то нежно и томно, то раздирающе драматично. Она создает целые представления, сочиняет себе песни, сама их режиссирует и т.д. Ее можно принимать, или не принимать, любить, или не любить, но нельзя не отдать ей должное, как талантливой, многогранной артистке: — актрисе, певице, музыканту. Она создает яркие - характерные образы, смело эпатирует публику, приводя в восторг многотысячные залы. Она блестяще владеет своим мастерством, но не удовлетворяясь им, постоянно находится в творческом поиске. И у нее по-своему все получается.

Пугачевой пробуют подражать, но стать ею невозможно, так как она неповторимое явление в современном шоу бизнесе. Со временем, возможно, появятся более яркие индивидуальности, но они будут уже другими.

Что можно из этого примера извлечь начинающим певицам? Пугачева нашла себя в сфере шоу-бизнеса через отчаянное преодоление неприятия, трудностей, неудач и суровой критики. За всем этим стоит напряженный, не прекращающийся ни на минуту труд на пути творческого поиска и совершенствования.

Да, этот путь тернист! Удачи и неудачи, взлеты и падения, где падения нужны только для того, чтобы с новым упорством взлетать еще выше на пути к совершенству.

Автор не принадлежит к числу поклонников современного шоу-бизнеса. Он не приемлет его патологического антимзыкального грохота, механистическую назойливость ударных долей и синкоп, выворачивающихся наизнанку певцов, которые стараются перекричать инструментальную группу, искажая свой естественный голос и русскую речь. Он не приемлет судорожных, бессмысленных, неприлично-вульгарных телодвижений, поскольку все это направлено на возбуждение низменных инстинктов человеческой природы, нанося порой непоправимый вред здоровью не только физическому, но и духовному. Эта очередная "мода" отражает уродливые конвульсии нашего времени, но автор надеется, что люди опомнятся. Как говорится в притче, "и это пройдет".

Хорошая эстрада, как наиболее популярный и массовый жанр, достойна уважения, а ее подлинные мастера, как явление культуры, тем более. Сделаем из всего вышесказанного выводы:

1. Правильное использование ПРИРОДНЫХ данных - залог создания ПРАВДИВОГО и гармоничного образа.

2. Внешний облик человека и задатки его содержания создает природа, а дальнейшее развитие и огранка природного дара в руках самого артиста.

В этом плане интересен пример творчества популярного артиста Пьера Ришара. При первой же пробе режиссер ему сказал: "Ты не актер, а ТИПАЖ. На тебя нужно писать специальный сценарий".

Сам же Пьер мечтал о ролях героических, однако, осознав реальность, он не пошел против природы, а на ее основе, ценой неустанного труда, достиг высочайшего мастерства в своем жанре. Его виртуозная "неловкость", искрометная подвижность и гибкость, внезапные находки позволяющие выходить из безвыходных ситуаций, кажутся блестящей импровизацией, но эта "импровизация" является результатом огромного и напряженного актерского труда. Он отработал свой типаж до совершенства и сценарии посыпались на него, как из рога изобилия.

Мы любим Пьера Ришара - непосредственного, открытого, наивного, забавного, просто-душного, вроде нашего Иванушки-дурачка, только во французском варианте. Мы с наслаждением смотрим в двадцатый раз "Блондина в черном ботинке". Ришар всегда узнаваем, потому что он типаж, как и Юрий Никулин. Типаж, который нам нравится, в котором столько близкого нам, человеческого: доброго, веселого, простого и комического. В ролях того и другого есть любовные мотивы и, в своем роде, героические эпизоды. Они подают их через призму своей типичности.

Они были "обречены" на свой "имидж" и будучи истинными артистами не пошли против своей природы.

В вокальном искусстве несколько проще: с любой внешностью можно петь любой репертуар, если позволяет голос и внутренние задатки. Прекрасный голос, талант и внутренний артистизм могут заставить зрителя забыть о внешности. Вместе с тем, манера сценического поведения и одежда всегда должны очерчивать и раскрывать гармонию творческого облика певца.

Мы не можем, например, представить всенародно любимую Людмилу Зыкину, которую природа не обидела ни красотой, ни статью, прыгающей и приплясывающей на сцене. Зыкина по природе своего дарования - лирико-драматическая "певица нутра" с неисчерпаемым запасом внутреннего артистического темперамента. Чувствуя это, она никогда не изменяла своей природе и поэтому являет нам образец чисто русского достоинства, мощного внутреннего артистизма, проникновенной задушевности и неповторимой красоты голоса, который сам льется в сердце слушателя. Ее голосу и манере пения многие пытались подражать, но это были лишь жалкие потуги.

Как видим, при всем многообразии артистических индивидуальностей, образных представлений и решений, существуют объективные понятия художественного вкуса и красоты. В естественном слиянии с самобытной природой творческой личности, они подводят нас к представлению гармонии образа.

О гармонии образа

В подлинном искусстве всегда присутствует гармония. Гармония подразумевает совершенство пропорций - соразмерность частей в архитектонике целого. В архитектуре идеал этого совершенства, по терминологии Леонардо да Винчи называют "золотым сечением" Классическим примером его является, "Александрийский столп" в Петербурге. В мировой архитектуре много высоких и красивых колонн, но останавливаясь перед этим архитектурным чудом, испытываешь неизъяснимое наслаждение. Там все на месте, ни в одной детали нельзя ничего ни убавить, ни прибавить. Фигура ангела с крестом, цвет, красота и величие столпа, высеченного из целого камня. Барельефная повесть четырехугольного, бронзового основания. Просторное место расположения, в центре дворцового комплекса, - все это как бы фокусирует величие и духовный смысл всего окружающего великолепия. А нам оно говорит о том, что только высочайшее чувство гармонии и художественной меры ее создателя — О. Монферрана смогло сотворить такое чудо.

Тем не менее, далеко не каждый здесь останавливается надолго. Многие посмотрят, скажут: "красиво" и не задумываясь, побегут дальше. А задуматься стоит: почему красиво? Из чего состоит эта красота и зачем она нужна человеку? Почему, глядя на нее, испытываешь чувство восторга, который возвышает и очищает душу?

Природа заложила потребность красоты в каждого человека, а искусство раскрывает ее, помогая человеку увидеть ее и понять.

Артист - певец, должен не только воспитывать, но и лелеять в себе чувство прекрасного. У читателя может возникнуть вопрос: «С какой стати, в учебном пособии по пению, говорят об архитектуре»? Но видимо недаром архитектуру называют «застывшей музыкой». - В искусстве, так же как и в жизни, все взаимосвязано и подчинено единым природным и художественным законам. Не размышления-ли о природе вещей, их взаимозависимости и преобразованиях вещества, вдохновили Вернадского В. И. на поэтический образ?

«Быть может алость розы

Застывший пурпур вин,

Вино в хрустальном кубке

Расплавленный рубин,

Вода, алмаз текучий?»

И не этот-ли образ, в свою очередь, вдохновил его на новые открытия?

В артистической деятельности, просто, необходима постоянная эмоциональная и духовная подпитка, которую дают артисту зрительные и звуковые эстетические впечатления.

Живительную силу таких впечатлений автор испытал на собственном опыте. В трудный период становления в роли художественного руководителя Северного хора, ему ежедневно, до и после репетиции, посчастливилось проходить по набережной Северной Двины. Эта могучая река необычайно красива и переменчива. Величавая красота будто смывала все заботы, огор-

чения и тревоги. Простор, нескончаемая игра красок воды и неба, то неуловима тонкая и важная, то суровая и грозная, то жемчужно сияющая, создавали высокий настрой души, ощущение свободы и внутренней силы. Все это вызывало тот прилив творческой энергии и воли, который позволил автору уверенно одержать творческую победу.

Эстетические впечатления, которые дает нам природа, искусство, художественная литература, общение с содержательными и красивыми людьми, подводят артиста к пониманию и представлению художественного идеала, пробуждают в нем стремление к совершенству, формируя художественный вкус, воспитывая ЧУВСТВО МЕРЫ. Все это помогает певцу подойти вплотную к осознанию художественных законов ГАРМОНИИ.

Создание гармонии художественного образа, в котором артист-певец сможет наиболее полно выразить свои творческие идеи, чувства и мысли, составляет главный смысл всей его творческой жизни. Вместе с тем, гармония образа предполагает сочетаемость и согласованность всех элементов внутреннего действия, внешнего облика и поведения артиста на сцене.

В этой работе мы ведем речь об искусстве народного пения. Тем не менее, в профессиональной концертной деятельности, певцу народного жанра, помимо фольклора, приходится исполнять произведения различной жанровой принадлежности и разного стиля. Эта традиция в концертной практике идет с давних пор, еще в начале века Плевицкая, а позднее Русланова, исполняли самый разнообразный репертуар, от фольклора, популярных городских и авторских песен, до романсов.

В связи с этим, все сказанное выше, о художественном вкусе, чувстве меры, гармонии, — высоком и низком, относится к репертуару и исполнительству в любом жанре и стиле, так как певцу — художнику необходимо опираться на ОБЪЕКТИВНЫЕ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЗАКОНЫ, иначе он рискует скатиться на уровень штампов и низкопробного ремесленничества, — «опуститься в подлость» как говорил Михайло Ломоносов.

С этой точки зрения, певцу необходимо уметь разобратся в широком диапазоне и многообразии репертуара и сделать правильный выбор, с учетом его художественной ценности, своих исполнительских возможностей и уровня профессионализма.

Певцы пробуют очень многое, однако, не стоит выносить на сцену художественно слабые, или непосильные и не впечетливые произведения. Разумнее беспристрастно и взвешенно ограничить себя на данный момент, помня, что в границах хорошего вкуса и природных данных, существует возможность достаточно широкого выбора репертуара, нужно только его поискать. Кроме того, желанное, но сложное произведение можно на время отложить, с учетом дальнейшего творческого роста. Общеизвестные, а тем более банальные песни, которые приобрели популярность в исполнении выдающихся артистов, следует петь только в своем прочтении, со своей индивидуальной интонацией и на самом высоком художественном уровне.

Знаменитый оперный певец И.С. Козловский, например, исполнял под гитару, популярный старинный романс «Ты сидишь у камина». Только пел он его с такой тонкостью, проникновенной нежностью, и благородством, что довольно избитый романс приобрел новое, глубокое эстетическое звучание. Георг Отс с равным совершенством пел оперу, партии из оперетт и современный репертуар. Примадонна Большого театра Н. А. Обухова великолепно пела старинные романсы, а незабываемый С. Я. Лемешев, поклонники которого у подъезда Большого вели вечные баталии с поклонниками Козловского, замечательно пел и русские народные песни. Однако и у выдающихся певцов случались неудачи при выступлении в других жанрах. Учитывая это необходимо знать и рассчитывать свои возможности, чтобы не случилось как в песне: «размахнулась широко, почерпнула глубоко, а вытащить не может».

Лучше остаться неподражаемым в своем жанре, чем «бледно выглядеть» в несвойственном, «забойном», репертуаре.

Как мы уже говорили, понятия высокого и низкого, художественного и антихудожественного, содержательного и бессодержательного объективно существуют в каждом жанре. Так, например, автору посчастливилось однажды увидеть по ТВ певицу, которая осталась в памяти, как незабываемый образец гармонии в эстрадном жанре.

По ЦТ передавался концерт, записанный в 1982г. Объявили выступление гостьи Москвы Ани Керн. Из зрительного зала поднялась изящная молодая женщина, в элегантном, черном обтянутом костюме-трико, с рассыпавшейся по спине до пояса, густой волной золотых волос. Еще не подойдя к сцене, одним только своим появлением, она приковала внимание зрителей. Едва касаясь ступеней, она поднялась и пошла по сцене, легко и непринужденно. Множество глаз, не отрываясь, смотрели на нее и следили за каждым ее движением. И стоило того: благородно посаженная головка, изящный овал и тонкие черты лица, пластичность, грациозное достоинство ее сценического поведения были олицетворением женственности и красоты.

Глядя на нее думалось, что иной костюм ей и не нужен: ее фигура, как и она, были так хороши, что каждое ее движение доставляло эстетическое наслаждение.

Керн пела красивую лирическую мелодию в спокойном и мягком инструментальном сопровождении. Ее звучное и гибкое сопрано лилось с безукоризненной музыкальной выразительностью и точностью. В каждом ее творческом действии чувствовалась культура и мастерство, которое не выпячиваясь на передний план, ПРИСУТСТВОВАЛО, позволяя ей полностью проявить свое художественное чувство и каждое движение души.

Для нас этот пример интересен и полезен тем, как используя свои великолепные природные данные, Ани Керн создала, не нарушаемую ничем, ГАРМОНИЮ пленительно-поэтического образа.

Великий гуманист и знаток человеческой души А. П. Чехов утверждал, что в человеке должно быть все красиво. А это значит, что дела, душа и мысли должны воплощать прекрасную сущность человека, а внешность дополнять и подчеркивать ее. В этом не малую роль играет искусство сценического костюма. Оно заключается в том, чтобы скрыть недостатки и подчеркнуть достоинства.

Строгость и чистота линий, цвет, умелая драпировка, отдельные детали и украшения, привлекающие, или отвлекающие внимание зрителя в желаемом направлении, могут совершать чудеса, производя нужное впечатление.

Вероятно особый секрет обаяния Эдиты Пьехи, в значительной мере, кроется в ее умении создавать задуманный образ при помощи одежды, прически, манеры поведения. Нелегко быть всегда в прекрасной форме, одеваться изящно и со вкусом. За этим стоит художественное видение, умение и немалая работа по созданию задуманного сценического облика. Не без расчета, она широко использовала в своей практике и польский акцент, который придавал ее голосу специфическую тембровую окраску. Нельзя сказать, что это украшает ее голос и само пение, но зато когда ее слушают в аудио записи, или по радио, в воображении ее поклонников сразу возникает ее обожаемый образ.

Мудрая народная пословица говорит: — «по одежке встречают, по уму провожают». Человек так устроен, что первое впечатление схватывает глаз. Плохое впечатление на зрителя, при выходе на сцену, артисту нелегко преодолеть. Учитывая это, искусству сценической одежды нужно учиться, не полагаясь полностью на модельеров.

Как догадывается читатель, наука заключается в воспитании художественного вкуса, а способ воспитания известен: наблюдение, сравнение, критическая оценка и отбор, в результате чего, происходит накопление художественных впечатлений.

Этому способствует изучение разноцветия и многообразия народного костюма, портретов и картин хороших художников, разных эпох.

Очень полезно беспристрастно изучать себя перед зеркалом, мысленно прикидывая ту, или иную одежду к себе. Нужно наблюдать окружающих, оценивая сочетаемость одежды и внешности. В результате такой постоянной работы, артист обретает чувство реальной соразмерности своих желаний со своими данными, положением, возрастом, внутренним и внешним обликом. Следует учитывать так же — место, время и назначение, как бытовой, так и сценической одежды: утро, вечер, деловая обстановка, концерт (присутствие, или выступление), фуршет, презентация, визит и т. д. Здесь речь не о богатстве одежды. Она может быть простой и скромной, но соответствующей. Это тот случай, когда говорят: «одежда просто пристала к ней» (к нему) и, наоборот, нелепо выглядит вечернее платье с грубой, хоть и модной обувью. Претенциозно и не к месту выглядит блестящая бижутерия "под «бриллиант» в рабочей обстановке. Неприятно смотреть на полную женщину в "разлетаке" и обтянутых трико, хотя на худощавой и стройной женщине это красиво. Даже выходя на улицу, накоротке, нужно обдумать, как одеться, чтобы не простудиться, соответствовать обстоятельствам и своей внешности. Эта постоянная работа сознания оттачивает вкус и поможет артисту «найти себя», не только на сцене, но и в жизни.

Современные профессиональные певцы народного жанра, выступая с разным репертуаром, соответственно варьируют разный стиль одежды. Это допустимо и оправдано. В тоже время, нередко приходится наблюдать, как певицы соревнуются в богатстве, вычурности одежды и количестве переодеваний во время концерта, далеко не всегда руководствуясь чувством меры. В связи с этим вспомним, что знаменитая Вяльцева всегда выступала в одном и том же белоснежном туалете, закрепляя в памяти зрителей поэтический образ белоснежной чайки. Не менее знаменитая Русланова, всегда была на сцене в прекрасном, подлинно-народном костюме.

С мужским костюмом дело обстоит и проще и сложнее. Русский народный мужской костюм, не так красочен и разнообразен, как женский. Он более сдержан и строг. Этим как бы подчеркивается серьезность, мужественность и волевое начало русского человека, которого сама историческая судьба предназначила к защите и сохранению семьи и государства. Удобство, традиционная благопристойность, отсутствие излишеств, свойственны как, будничной, так и праздничной простонародной одежде. Это нужно учитывать и современным народным певцам.

В то же время, сценический костюм все же имеет свои особенности. Он должен быть виден на большом расстоянии, выделяться на фоне окружающей обстановки. Здесь допустима умеренная стилизация, большая контрастность цветов, уместно укрупнение рисунка вышивки и т.д.

Старинные боярские костюмы, отличались от простонародного богатством и роскошью. Впоследствии они все больше впитывали в себя элементы западной моды. Впрочем можно поспорить, что смотрелось богаче: народные женские костюмы с роскошными воронежскими "сороками", северными жемчужными "шапочками" с златотканными "платами" и девичьими "поясками", унизанными жемчугом. — Парчевыми коротенами, изумительными вышивками, яркими южно-русскими паневами, или боярскими шелками и бархатами, усыпанными драгоценностями. Мужской же боярский костюм резко отличался от простонародного роскошеством и пышностью.

Для скоморошских костюмов характерна "шутейность" - чудачество. Сама профессия обязывала скоморохов, как и балаганных артистов, забавлять, смешить народ и высмеивать пороки: жадность, мздоимство, обжорство, ханжество и пр. От них особенно доставалось богатым, церковникам и власть имущим. За это они и поплатились разгромом и изгнанием.

Чем чуднее и забавнее был скомороший костюм, тем больше он ценился и достигал своей цели. Его отличали пестрота, яркость, смешные, залихватские колпаки, броские, зачастую нелепые сочетания и пр. Тем не менее, на сцене нельзя лепить пестроту как попало, поскольку у сценического искусства свои художественные законы.

Народный костюм, отражая течение времени, постепенно трансформировался. И хотя традиционность сохранялась, в ней появлялись черты новой моды.

Стилизация современного сценического народного костюма использует все элементы простонародного и боярского костюма всех времен и эпох, не всегда при этом руководствуясь чувством меры и соответствия натуре. В зависимости от характера и стиля исполняемого репертуара, народный певец может выходить на сцену в традиционно народном, умеренно стилизованном и общепринятом строгом сценическом костюме. Вариантов здесь предостаточно, только не следует смешивать "французское с нижегородским": и выходить на сцену в аляповато расшитой русской рубахе, модных брюках и лаковой обуви. В народной традиции, как мы знаем, рубаха с расшитым поясом надевается со штанами, заправленными в сапоги. Театральные мастерские и художники по костюму изощряются в разнообразии изделий. Далеко не всегда они отличаются чистотой стиля и хорошим вкусом. Недостаток последнего восполняется броской аляповатой вышивкой с обилием "золота", дорогой по цене и дешевой по производимому впечатлению. Представим себе, например, толстого мужчину с брюшком в светлой и яркой рубахе, во всю грудь разукрашенной крупным золотым шитьем?! Либо женщину в огромном мишурном кокошнике, сарафане цвета "взбесившегося ландрина", густо и "без ума" расшитым по всему полю, цветами.

Поэтому, певцу народного жанра претенциозной мишурной роскоши, грубых красочных сочетаний нужно бояться как огня, отдавая предпочтение более строгому стилю, и соблюдению местных традиций, где, красоту, яркую выразительность одежде придают линии кроя и удачные сочетания цветовой гаммы. Как прекрасно, например, выглядят даже простые народные костюмы из белого холста с традиционной красной вышивкой и отделкой. Разумеется, любой костюм должен быть сшит по фигуре и подходить к внешности артиста. Одному идет строгая поддевка и сапоги, подчеркивая стройность, красивую осанку и каштановые кудри, образ "доброго молодца", другим - нарядная, традиционно вышитая, рубашка, или современный вариант строгого сценического костюма.

Следует пояснить, что под строгостью автор подразумевает отсутствие излишеств, поскольку лишние нагромождения заслоняют ГЛАВНОЕ. Когда Микеланджело спросили, как ему удается ваять из камня живых героев? Он ответил, что берет глыбу мрамора и отсекает все ЛИШНЕЕ. Не кроется ли в этом видении секрет любого искусства?

Не меньшее значение в гармонии образа играет поведение артиста на сцене. Его походка, манера держаться, мимика, жесты. Об этих несомненных истинах приходится говорить, так как

нередко приходится наблюдать, что певцы не умеют легко, красиво и естественно двигаться, держать себя с благородной простотой и достоинством. Народный костюм обязывает к соответствующему поведению. С этой точки зрения недопустимо, например, трясти юбками как в канкане. С точки зрения народной эстетики недопустима развязность, но естественная свобода поведения необходима, ибо от внутреннего напряжения или застенчивости возникают неестественно наигранные, излишние жесты, телодвижения и т.д.

Артисту необходимо нарабатывать красивую и пластичную походку. Нельзя, например, ходить по сцене крупными, тяжелыми шагами, да еще и носками внутрь. Артист обязан приучить себя “держаться” спину, разворачивать плечи, приобретать свободу и непринужденность поведения и мимики. Следует помнить, что гримасы, задираание головы вверх, бессмысленные движения и жесты свидетельствуют о психическом зажиме и профессиональной беспомощности.

Органичный жест всегда является проявлением и дополнением чувства и движения души. Он должен говорить, дополняя мысли. Если этого искусства или даже элементарного навыка нет, лучше спокойно и свободно стоять, не производя ничего лишнего. Пусть говорит душа, язык и голос, остальное потом проявится.

В педагогической практике приходится наблюдать, как студенты во время пения раскачиваются, делают гримасы, размахивают руками из инстинктивной потребности восполнить то, что они еще не умеют выразить художественными и техническими средствами. Лишние движения создают у них иллюзию недостающего творческого действия. Это затем переходит в дурную привычку, которая всегда будет мешать проявлению внутренних творческих посылов, внутреннего артистизма, а ведь только внутреннее действие порождает органику внешнего поведения артиста.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что в искусстве пения должно преобладать внутреннее действие: чувство, творческая воля, художественное представление, которые являются источником рождения правдивого, естественного и выразительного внешнего проявления артистизма. Едва уловимый жест, поворот головы, выражение глаз, подчас, могут сказать неизмеримо больше, чем движение, ради движения, ибо **ОРГАНИЧНАЯ СОПОДЧИНЕННОСТЬ** деталей должна служить **СТРОЙНОСТИ ЦЕЛОГО**.

Искусство актера (а значит и артиста певца) называют “лицедейством”, искусством перевоплощения.

Мы в этой работе настаиваем на самобытности и естественности артиста. Читатель может усмотреть здесь противоречие. Оно может возникнуть только в том случае, когда артист не ЧУВСТВУЕТ себя изображаемым лицом, а искусственно наигрывает изображение другого, пользуясь ходячими штампами. Здесь мы имеем дело с подменной драматического искусства переживания, бессодержательным наигрышем. В нем артист не находит, а теряет себя. Об этом, исчерпывающе, полноценно и убедительно говорит К. С. Станиславский в своих работах, а мы всего лишь напоминаем.

Подводя итог сказанному о создании художественного образа и образном мышлении певца, мы можем сделать для себя вывод, что в искусстве пения конечная цель артиста - певца, создание своего самобытного творческого ЛИЦА, со своим образным видением и творческой силой его воплощения.

Профессиональное мастерство, внешность, одежда и манера поведения артиста на сцене, должны работать на гармонию образа.

— Ведь именно “ГАРМОНИЯ — СЛУЖАНКА СЕРАФИМА” и без нее искусство, что роза без лепестков.

Многогранное значение интонации в выявлении образа.

Смысловое значение словесной интонации.

Определение “смысловая интонация” является производным от слова СМЫСЛ — понятия всеобъемлющего и собирательного. В этом понятии, смысловая интонация фокусирует в себе квинтэссенцию смыслового и образного содержания искусства пения: мысль, чувство, художественный образ, музыкальную интонацию, тембровую окраску, настроение и характер исполняемого произведения.

Помимо этого, она раскрывает и дополняет конкретное значение словесного образа. Ведь слово это всего лишь обозначение, название вещи, понятия, действия, состояния, обстоятельства, — всего того, что встречается в реальной, видимой и обозримой жизни человека. Однако,

в связи и последовательности, слова приобретают значимость и мощную силу воздействия, обеспечивая полноценное общение и взаимопонимание людей, без которого жизнь невозможна. В этом незаменимую роль играет образно-смысловая интонация, сообщая дополнительную информацию о значении ключевого слова в событии, об отношениях и чувствах людей. Она раскрывает глубину содержания слов и придает им образную выразительность. Любое слово может приобретать самое разное значение в зависимости от интонации, с которой оно произносится. Интонацией можно придать словам оттенок досады, иронии, недоверия, вопроса, и т.д. Даже словам с негативным значением – грубоватым и обидным можно придать противоположный смысл, произнеся их с ласково-шутливой интонацией. Не только словам, но даже безликим звукам: а, о, у, интонация может придать множественные значения и яркую выразительность. Все это говорит о том, что жизнь и сила воздействия человеческой речи, не в пустых созвучиях, а в той многозначности смысловых оттенков, которое придает ей интонация.

Интонация как выразитель духовного начала

Говоря об интонации, мы еще не сказали о самом главном. В образно-смысловой интонации ТАИТСЯ высокое духовное начало – ее ДУХОВНАЯ СУТЬ, которая ОДУХОТВОРЯЕТ пение, сообщая человеку нечто высшее, что живет вне сферы его прагматического сознания. Это особое состояние души человека дремлет в ее глубинах и возникает в результате катарсиса – очищения сознания от пошлости и скверны быта, открывая дорогу к познанию высоких свойств души человека и обретению им духовной свободы, как неосознанной необходимости.

В этом нет ничего мистического. Духовное начало живет в каждом человеке, как бы в свернутом виде. Он может об этом даже не подозревать, так как слишком мало знает о себе. Лишь в моменты вдохновения и духовного прозрения, когда наступает высокий настрой души, и совершаются прекрасные поступки, он ощущает его присутствие.

Роль интонации в выявлении самобытного творческого лица артиста

Естественная интонация, как мы знаем, самобытна и неповторима у каждого человека. В музыкально-драматическом искусстве пения, исполнителю необходимо найти и УСЛЫШАТЬ свою естественную интонацию, отражающую правду его характера и художественного переживания. Она, как мы знаем, возникает в результате чувственного представления художественного образа в его конкретном содержании и сквозном развитии. Здесь образное представление является тем раздражителем, который порождает интонацию как выразителя глубинной сути этого образа. Но примечательно то, что по закону обратной связи, СЛУХОВОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ интонации, в свою очередь, ВЫЗЫВАЕТ образное видение и ТО ЧУВСТВО, которое его породило.

В этой связи, обратимся к воспоминаниям А. Н. Серова о Глинке (А. Н. Серов Критические статьи т.3. 1895) "В одном из разговоров с Глинкою я выражал изумление мое перед таким совершенством исполнения, перед таким увлечением, почти всегда доходившем до апогея, до экстаза. — Глинка мне заметил: "это не так трудно, как вы себе воображаете. Один раз, когда-нибудь, в особенном вдохновении, мне случается спеть вещь согласно моему идеалу. Я улавливаю все оттенки этого счастливого раза, счастливого, если хотите — "оттиска" или "экземпляра исполнения" и СТЕРЕОТИПИРУЮ все эти подробности раз и навсегда. Потом уже только отливаю исполнение в заранее готовую форму".

Серов свидетельствует и о необычайной выразительности пения Глинки: — Все это говорит о том, что Глинка не только обладал "хорошей дикцией", но гениально передавал образную силу русской речи, в совершенстве владея интонационной выразительностью. Именно это является основой созданной им РУССКОЙ ШКОЛЫ ПЕНИЯ, где, как он сам говорил, "соединил итальянскую кантилену с русской речью".

К великому сожалению, он не успел оставить нам полного руководства. Тем не менее, по его запискам, воспоминаниям современников, совершенству музыкального воплощения русской речи. Другим векам, которые можно обнаружить, исследуя этот вопрос и певческую культуру того времени. Мы можем утверждать, что являемся последователями М. И. Глинки в наших принципах пения от слова на совершенной кантилене, с приоритетом интонационной выразительности.

Следует напомнить, что "голошение" применяемое в народном пении является синонимом кантилены, отличаясь от нее лишь более плотной концентрированностью звука.

Увы, мы никогда не услышим живого исполнения Глинки и можем представить его лишь по тем приметам и описаниям, которые нам оставила история. К счастью мы слышим Шаляпина и других выдающихся исполнителей. Среди них, для себя, мы можем отметить аудио запись народной песни "Однозвучно гремит колокольчик" в изумительном исполнении Николая Гедды. Ему удалось найти потрясающую по своей пронзительности и объективности инто-

нацию ностальгии, — чувства глубокой и светлой печали о родном и далеком, которое знакомо всем нам. Гедда провел эту, непрестанно звучащую, интонацию на протяжении всей широко развернувшейся песни от тончайшего серебряно звонкого пианиссимо до полнозвучного форте и обратно. Она связала слова и звук, взлеты и перепады мелодии в такую совершенную живую кантилену, что от упоения ею у слушателя перехватывает дыхание. Можно без конца говорить о чудесном тембре голоса Гедды, о его мастерстве филировки, широте дыхания и т.д. но, пожалуй, ни в одном из произведений, записанных на этой пластинке (запись 1962г.) мы не услышим такого совершенства, такой яркости и цельности образа.

Трудности в овладении интонацией

В классной работе автор уделяет особое внимание интонационной выразительности, основу которой составляет искренность переживаний певца и глубина осмысления художественного образа.

Однако, понимание интонации дается трудно, потому что сознание певца, особенно в начальный период обучения еще не созрело для этого, оно постоянно занято преодолением технических задач и ОЩУЩЕНИЕМ своего ГОЛОСА. Поглощенный этим ощущением и прислушиваясь к нему, певец забывает о смысле и слышит не ОБЪЕКТИВНЫЙ РЕЗУЛЬТАТ своего пения, как полагалось бы, а именно ГОЛОС, который куда-то “проваливается”, “лезет”, “не слушается” и т.д.

Все это происходит из-за того, что сознание певца, отвлекаясь от смысла, ТОРМОЗИТ нужные певческие действия. Между тем, любая задержка подобного рода, будь то произношение буквы, слова, ослабление опоры и подачи звукопотока, создает помехи естественному течению голоса и чувство физического неудобства. Такое пение не доставляет радости ни самому певцу, ни слушателю.

Последнему нет дела до тех трудностей, которые преодолевает артист. Ему нужен готовый, объективный результат. А певца он любит и ценит как самобытную творческую личность, со своим творческим почерком.

Разумеется, любители пения наслаждаются звучанием хорошего голоса. Но когда в голосе ничего нет, кроме самолюбования, пение не принесет удовлетворения: голос сам по себе не личность, а инструмент, дарованный природой. Ценность его в той выразительности, жизни и красочности, которую придает ему творческое мастерство, духовное богатство и своеобразие артиста, а оно убедительнее всего проявляется в его интонации. Если интонация ЗАЕМНАЯ, слушатель сразу почувствует ложь и охладет. Вспомним, что “лица не общее выражение” для него дороже всего остального.

Здесь уместен пример любимого и известного, в свое время, певца Анатолия Доливо. Страдая хромотой, он пел сидя, и голос его не привлекал бы особого внимания, как скажем голос Штоколова, если бы Доливо не отличала высокая культура, артистический темперамент и замечательное драматическое дарование. Оно проявлялось в необычайной, проникающей до глубины души, интонационной выразительности, богатстве тембровых оттенков, которые звучали в его пении.

Значение интонации в организации певческого процесса

Интонация существует не сама по себе, а как неотъемлемая часть искусства пения, в котором ей принадлежит роль выразительного ведущего начала. Нацеливая на воплощение художественного образа, она объединяет, связывает, воодушевляет весь процесс пения. В тоже время она взаимосвязана со всеми составляющими этого процесса. В полной мере интонация может проявиться только при наличии необходимых певческих навыков.

Например, мы говорим, что интонация передает чувства исполнителя через множество тембральных оттенков, но тембр содержится в звуке голоса, а звуком голоса управляет певческое дыхание.

Следовательно, на любом звуке диапазона, образно смысловая интонация подается на прочной ЭЛАСТИЧНОЙ ОПОРЕ. Красочность голосу придают обертоны, которые зависят от объема резонаторов и их качества. Качество резонаторов, в свою очередь, зависит не только от природного устройства голосового аппарата, но и от умения певца ОТКРЫТЬ резонаторы. Для этого необходима активность и упругость работы мышц голосового аппарата, прежде всего, ротоглоточной полости и языка.

В этих условиях, мягкость и выразительность интонационной атаки обеспечит СВОБОДНОЕ РЕЗОНИРОВАНИЕ голоса с полноценным объемом ОБЕРТОНОВ.

К этому необходимо привлечь особое внимание начинающих исполнителей. В поисках интонации, они часто теряют объемный звуковой контроль, а чтобы лучше услышать ин-

тонизировано, непроизвольно снимают голос с опоры. В этом положении, интонация утрачивает грудной тембр, как бы повисает в воздухе, а голос теряет звучность и выразительность.

Образно-смысловая интонация может выполнить свою ведущую роль, если она посылается на опоре, СВЕРХУ, на ОТКРЫТУЮ гласную. Только при этих условиях она может обеспечить ВЫСОКУЮ ПОЗИЦИЮ звука и полноценное звучание голоса. Высокая позиция звука, (высокая певческая форманта) в свою очередь имеет решающее значение в соединении регистров.

Проведение смысловой интонации по всем гласным СВЕРХУ, позволяет сохранить высокую певческую форманту на протяжении всего диапазона, не просто механическим мышечным действием, а слуховым представлением музыкально — словесного образа, с присущим ему характером, окраской и динамикой звучания.

Смысловая интонация заостряет точность музыкального интонирования, поскольку причины фальшивого интонирования кроются, главным образом, в дефектах вокализации. На низкой позиции звука, голос, сползая на грудной регистр, понижает музыкальную интонацию. Ослабление грудной опоры, наоборот, приводит к ее завышению.

Интонационная выразительность требует отчетливо-окрашенного звучания гласных, поэтому в ней потенциально заложена отчетливость их произношения, которая реализуется уже в момент МЫСЛЕННОЙ ПОДГОТОВКИ интонационного посыла. Автоматически, в этот момент, подготавливается и высокая позиция.

Следует отметить, что непрерывность ведения смысловой интонации помогает сохранить стабильно открытое внутреннее положение ротоглоточной полости, необходимое для соединения регистров и свободного “протока” звука.

И, наконец, при утрате ПРИОРИТЕТА смысловой интонации, происходит раскоординация певческих действий, которая нарушает естественность и согласованность всего процесса пения.

Подытоживая значение интонации, мы с полным основанием, можем утверждать, что смысловая интонация, объединяя в себе образное, словесное, и музыкально-вокальное начало является выразителем ОБРАЗНО СМЫСЛОВОГО МЫШЛЕНИЯ, которое ОРГАНИЗУЕТ весь процесс пения.

Формирование образно-смыслового мышления, как главной задачи обучения

На основе всего сказанного, об образном мышлении, мы можем сделать вывод, что ГЛАВНОЙ задачей певческого обучения является формирование ОБРАЗНО СМЫСЛОВОГО МЫШЛЕНИЯ певца. Говоря об образе мышления, мы подразумеваем место ПРИОРИТЕТА в многосложном и объемном мыслительном процессе человека во время пения.

В певческой практике мы наблюдаем проявления различных приоритетов: вокального (голосового), — музыкального, образного. В зависимости от приоритета, выступает на передний план то, или иное начало, ослабляя, или подавляя другие составляющие процесса пения. Например, приоритет вокального (голосового мышления) подавляет смысл и музыкальный контроль. Вокально-музыкальное мышление подавляет словесную инициативу. Форсирование артикуляции нарушает кантилену. Увлекаясь без меры эмоциональным началом, певец может потерять объективный самоконтроль. Это очень опасно, так как произвольно плывя на волне своих эмоций, певцы обычно начинают форсировать звук, теряют чистоту музыкального интонирования, чувство формы и пр.

Приоритет образно-смыслового мышления сфокусированный в образно-смысловой интонации, наоборот, объединяет и связывает все составляющие процесса пения в ЕДИНОЕ ЦЕЛОЕ.

Попытаемся раскрыть это утверждение, на основе научных исследований великих физиологов. Во время пения, в мозг человека поступает объемная и разнообразная информация о певческом самочувствии человека, его ощущениях и слуховом восприятии. На их основе, певец контролирует получаемый результат. Если мозг запрограммирован на — ЦЕЛЕВУЮ УСТАНОВКУ, которая предполагает целесообразные реакции и действия в будущем, то он выдает как бы готовую ПРОГРАММУ, которая обеспечивает целевую направленность и согласованность всех певческих действий.

Чтобы было понятнее, представим себе лошадь, которая тянет телегу с поклажей. Лошадь - мозг, кучер - “программа” (творческая идея — целевая установка), а воз с поклажей

мышечная работа. Поклажа не может прибыть к месту, если телега будет впереди лошади, а кучер не знает куда ехать.

Творческая идея – “программа”, заключенная в словесно-музыкальном образе, является ведущим началом, которое поможет, сложное соотношение и взаимодействие певческих действий, закрепить в сознании ученика как простое и цельное понятие.

Образное видение и творческая идея, сами по себе, еще не могут обеспечить соответственного, художественного ВОПЛОЩЕНИЯ. Чем сложнее и тоньше художественное мышление, тем больше потребуется виртуозных мышечных действий для его реализации. Отсюда следует вывод: вместе с развитием художественного мышления у певца, должна совершенствоваться и ТЕХНИКА. Закрепим это в нашем сознании следующей формулой: искусство, плюс ремесло.

Глава 2

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ТЕХНИКИ ПЕНИЯ

Значение навыков в искусстве пения

Для выполнения любого дела требуется умение. Умение появляется в результате овладения суммой необходимых навыков и успешного применения и закрепления их на практике.

Навыки необходимы даже в самых простых делах. Например, мытье пола, казалось бы, самое простое дело, однако, человек без навыков затратит много лишних сил, устанет, не получая никакого удовлетворения от своей работы. Профессионалы, как мы можем убедиться, наблюдая за их работой, делают свое дело ловко, легко и быстро.

Помимо практического расчета (профессия - средство пропитания) в их труде есть и своя поэзия: ненавидя грязь, которую приходится непрерывно убирать, они испытывают удовлетворение от того, что в результате их усилий, становится чисто и красиво.

Понимая, что их труд необходим для людей, они осознают свою значимость. Это основа их уверенности и уважения к себе. В противном случае, монотонный и скажем не самый приятный труд, стал бы для них каторгой.

Теперь представьте насколько интереснее и сложнее прекрасное искусство пения, какое здесь требуется многообразие тончайших творческих движений души, ума и виртуозных согласованных мышечных действий, для их осуществления. Управляет всем этим сверх сложным процессом один "хозяин" - мозг человека. Мышцы - всего лишь исполнители - "работники", если хозяин не будет давать работникам точных распоряжений ЧТО делать, КОМУ и КАК, то будет затрачено много бестолковых усилий, но дело не двинется.

Однако, прежде, чем давать распоряжения, сам хозяин должен разобраться в новом для него деле и усвоить механизм его выполнения. Только тогда он сумеет научить работников делать свое дело точно и виртуозно.

В своей педагогической практике автору приходится слышать от эмоциональных студентов: "я теорию не понимаю. Когда я начинаю думать, у меня ничего не получается. А вот на концерте, я ни о чем не думал, и говорят я прекрасно пел". На основании этого лукавая подкормка, подсказывая вывод, что осознание механизма пения ни к чему: нужно просто петь, ни о чем не думая. В результате таких выводов, в консерваториях появляются студенты, которые поступают соловьями, а заканчивают воробьями.

Педагогу приходится призадуматься, как доходчиво объяснить, что на концерте, в момент вдохновения, сработал эмоциональный подъем, яркое представление образа, которые возбудили и привели в действие природой данный и в какой то мере уже наработанный мышечный механизм. В другой, менее благоприятной обстановке, в другом физическом состоянии и настроении, этот эффект не сработает. Тогда может произойти срыв и психическая травма. Ведь когда природа сама поставила голос и наградила певческим даром, человек беззаботно и с наслаждением пользуется им. Когда же у него нет настроения, или ему что-то мешает, он просто не сможет петь.

Профессионал же обязан петь всегда, хочет он того, или нет. Ему приходится петь в любой ситуации, порой не в лучшем самочувствии. Известный фониатр печально шутил, говоря, что певцы вполне здоровы бывают три дня в году. Увы! Петь приходится гораздо чаще.

Поэтому, профессионала должна выручать прочно наработанная техника, нервно-мышечная память и опыт. Они помогут ему петь без форсировки, целесообразно, и стабильно, — работать, как бы, на процентах, сохраняя свой голосовой капитал. Артист, профессионально владеющий техникой пения, даже без особого подъема, по памяти (вспомним вышесказанное о Глинке) сохранит уровень профессионализма. С учетом этого, певцу приходится осознанно и упорно нарабатывать технику.

Тем не менее, техника не должна быть самоцелью. Нельзя забывать, что она "служанка". В момент концертного исполнения, действительно, не нужно думать о технике. Если она есть, то в нужный момент, наработанная моторика не подведет.

В певческом деле, освоение навыков идет постепенно и неровно. В первые годы обучения, образ мышления певца шаткий, неустойчивый, поэтому и мозговые послылы неточные. Однако, не следует огорчаться, что не все получается сразу: мастерство приходит постепенно, как результат целенаправленной и постоянной тренировки. Здесь уместно вспомнить русскую пословицу: "Без труда не вытащишь рыбку из пруда"!

Обычно студентам не хочется заниматься черновой и как им кажется, нудной работой. Им хочется быстрее, кое-как, выучить заданное, желательно на уроке с помощью педагога и концертмейстера, нащупать эффектные и выигрышные моменты. Держать высокий звук, долго и громко, подкрепить это воздеванием рук, а затем пожинать аплодисменты и комплименты. Разумеется, что это поверхностное и непохвальное желание необходимо преодолевать, так как певцу, для практической реализации своих задатков и способностей, необходимо стать профессионалом, в полном смысле этого слова, иначе он просто не выдержит конкуренции на рынке труда. Поэтому как в распеваниях, так и в работе над репертуаром, ему нужно иметь точное и ясное представление не только о том, ЧТО он хочет выразить, но и КАК, какими средствами он сможет это сделать.

Поясним это на примере разбора лирической, популярной, народной — “На улице дождик”. Мы рассматривали ее выше с точки зрения смысла действия — раскрытия художественного образа.

Теперь мы рассмотрим ее под углом техники исполнения и определим, какими техническими средствами осуществить ее исполнение.

Из предыдущего нам известно, что это лирико-эпическая песня, в ней создан обобщенный типический образ трагической судьбы русской женщины. Ее исполнение потребует особой глубины, строгости и цельности.

Обобщенный и цельный образ передать значительно труднее, чем жанровую зарисовку, или личное, интимное переживание. Глубинное цельное развитие требует сквозного видения, идеальной ровности и гибкости звука, непрерывно льющейся мелодии широкого дыхания. Это можно осуществить на положении задержанного вдоха, с короткими быстрыми “перехватами” дыхания, полу вдохами, четверть вдохами. Певец мысленно ведет непрерывность мелодического развития. Это потребует сильной и точной работы дыхательных и брюшных мышц. Другими словами певец должен овладеть певческим дыханием. (См. стр. 21)

В этой песне идет сквозное динамическое развитие от нежнейшего пиано, до драматичного форте в четвертом куплете и снова пиано с филированием звука на подголоске. Для этого необходимо овладеть ГИБКОСТЬЮ голоса, которой заведует диафрагма.

Она, выполняя заданную программу (образное представление), регулирует ровность и силу звучания, ослабляя, или усиливая энергию подачи звука на опоре. Однако, плавности и гибкости звука нельзя добиться без идеального владения СЛОВОЗВУКОМ (напоминаем, что в терминологии автора, “словозвук” является синонимом идеальной координации слова и звука, при которой в подкорку певца, минуя его сознание, внедряются эти ДВА понятия как ЕДИНОЕ ЦЕЛОЕ).

На вопрос КАК это сделать, какими средствами осуществить желаемое, дает ответ ТЕХНИКА ПЕНИЯ — та СУММА НАВЫКОВ, о которой мы уже много говорили в 1 части. Это ремесло, но без него искусство не состоится. Если техники не хватает, артисту не справиться с творческими задачами. В результате, чувствуя свою несостоятельность, он может потерять необходимую веру в себя. Отчаиваться в таких случаях не следует. Выход из этого положения в терпеливой, систематической работе по укреплению основных навыков и совершенствованию техники.

Навыки не существуют сами по себе. Они нарабатываются для выполнения смысловой задачи и служат поставленной цели. В данном случае, целевой установкой является ОВЛАДЕНИЕ естественным, осмысленным и одухотворенным СПОСОБОМ пения ОТ СЛОВА, с интонационной выразительностью и фразировкой. Задача педагога - утвердить целевую установку в сознании студента и убедить его, что она выполнима только в результате овладения суммой необходимых для этого навыков:

1. Певческого дыхания и опорой звука, регулирующих плавность и ровность звуковедения.
2. Навыков естественного “открытого” способа пения ОТ СЛОВА. Они подразумевают отчетливый распев открытых /как в разговорной речи/ гласных звуков. Это действие вертикально раскрывает зев в положение предзевка, увеличивая надсвязочное пространство гортани и объем легких, что позволяет певцу полностью выявить грудной тембр.
3. Навыком координации слова и звука до ощущения СЛОВОЗВУКА, как единого целого (овладение навыком распева слов на голошении).
4. Навыком координации словозвука с мелодией и темпоритмом музыкального произведения.

Из репертуара Л. А. Руслановой
НА УЛИЦЕ ДОЖДИК

обработка Ю. Слонова
редакция Н. Мешко

Медленно



1. На у_ли_це дож_дик с вед_ра по_ли_ва_ет,
2. Брат се_стру_ка ча_ет, е_щё ве_ли_ча_ет:

с вед_ра по_ли_ва_ет, зем_лю при_би_ва_ет,
"Се_стри_ца род_на_я, ра_сти по_ско_ре_е,

*) Мелкие ноты для второго куплета

зем лю при би ва ет, брат се стру ка ча ет.
ра сти по ско ре е да будь по ум не е.

tr

Ой, лё шень ки лё ли, брат се стру ка ча ет.
Ой, лё шень ки лё ли, да будь по ум не е.

М

3. Вы рас тешь боль ша я, от да дут тя за муж,

М

ой, лю шень ки лю ли, от да дут тя за муж,

М

от_да_дут те_бя за_ муж во чу_жу де_рев_ню,

во чу_жу де_рев_ню, в семь_ю не_сог_лас_ну. Ой, лю_щень_ки

лю_ли, в семь_ю не_сог_лас_ну.

4. На у_ли_це дож_дик с вед_ра по_ли_

ва_ет, с ве_д ра по_ли_ ва_ет, зем_лю при_би_ва_ет,

А_ А_ А_ А_ А_

Замедляя и затихая

А_ А_ брат се_стру ка_ча_ет.

5. Навыком высокой позиции звука и точности музыкального интонирования. Они очень важны, без высокой позиции звука нельзя достигнуть точности музыкального интонирования.
6. Фразировкой и необходимой для этого гибкостью голоса.
7. Навыком соединения регистров, путем их естественного смешения на каждом звуке диапазона. Это достигается при помощи образно-смысловой ИНТОНАЦИИ, посланной СВЕРХУ на ОТКРЫТЫЕ ГЛАСНЫЕ, при условии их собранного, вертикально-округленного и близкого произношения. Смысловая интонация. - Как уже сказано, высокая позиция звука играет ведущую роль не только в соединении регистров, но и в организации ВСЕГО певческого процесса.

Итак, мы определили семь основных навыков. И, как нам известно, между ними существует причинно-следственная связь, согласно которой они не могут существовать друг без друга. Отставание одного из них тянет вниз всю цепочку. По этой причине, весь процесс освоения навыков идет одновременно, в тесной координации.

Причины нарушения координаций и способы их восстановления

Координации нарабатываются на практике, путем проб и ошибок. Отстает то один навык, то другой и они тянут за собой все остальное. Иногда причин раскоординации несколько. Например: причина фальшивого пения может быть в неразвитом слухе, отключении слухового внимания, плохой артикуляции, снятия с опоры, потере высокой позиции, или от того, другого и третьего вместе. Здесь важно определить основного “виновника”, поставить его на место, а к нему подстроить все остальное.

Основные причины, чаще всего, кроются в потере словесной инициативы, или звуковедения. В классных занятиях педагог контролирует и направляет певческие действия студента. В самостоятельной домашней работе студенту значительно труднее контролировать свое пение. В какой-то момент он чувствует, что голос становится неуправляемым (“не слушается”). Это происходит при потере координации голоса со словом и музыкой. В таком случае, при повторном пропевании этого фрагмента, нужно выделить момент сбоя, осознать его причину и многократно тренировать разными способами до автоматизма. Причина чаще всего кроется:

1. В потере образно-смысловой интонации и словесной инициативы. Голос тогда становится крикливым и неуправляемым.
2. В остановке, торможении, или ослаблении вокализации- (голошения), в результате чего теряется опора и разрушается целостность процесса пения.
3. В отключении СЛУХОВОГО ВНИМАНИЯ. Певец перестал слушать музыку. Слуховые анализаторы, в свою очередь, перестали отслеживать точность музыкального интонирования и темпоритма, в результате чего, перестали поступать корректирующие сигналы в головной мозг.

Все это глобальные причины нарушающие сам СПОСОБ пения. Однако могут возникать отдельные сбои: выпало одно звено из общей цепочки координаций: в какой-то момент потеряна высокая (“узкая”) позиция звука, в результате чего голос “завалился” на широкий звук. Отсюда произошло все остальное; потерялось слово, музыкальная интонация и т.д.

Как видите, здесь четко прослеживается ПРИЧИННО СЛЕДСТВЕННАЯ СВЯЗЬ. На уроках пения опытный педагог поможет студенту. В домашних занятиях ему самому необходимо воспитывать в себе остроту СЛУХОВОГО ВНИМАНИЯ, чтобы во время “поймать” ИСХОДНЫЙ момент потери координации.

“Поймать” не так просто, не только певцу, но иногда и педагогу. Певцы же, как мы знаем, не слышат себя объективно (они этому должны еще научиться). Руководствуясь голосовыми ощущениями, они отвлекаются от музыки и слова. Поэтому, чувствуя на каком-то звуке неудобство и пытаясь определить причину, они имеют дело с уже СОВЕРШИВШИМСЯ фактом: ПРИЧИНУ же потери высокой позиции нужно искать раньше, на ПРЕДШЕСТВУЮЩИХ звуках.

Первый момент сбоя также имеет свою причину, например: язык недостаточно энергично и собранно произнес гласную А. От этого чуть-чуть опустилось мягкое небо, что повлекло за собой небольшое понижение позиции звука, отчего поползла вниз музыкальная интонация. Пока это еще мало заметно, даже опытное ухо может пропустить момент сбоя. Однако, при дальнейшем движении голоса вверх или вниз, неудобство будет усиливаться вплоть до потери управления голосом.

Подобные сбои происходят чаще всего на широких гласных - А, О, Е, при переходе от узких к широким гласным и на регистровых переходах. Например: в запеве песни “За рекою, за

великою” сбой происходит на втором звуке си бемоль. В этом случае достаточно активнее распеть ударный звук СИ и слегка сфиллировать СИ БЕМОЛЬ.

За рекою, да за великою



Чтобы лучше усвоить необходимость слухового самоконтроля и приучить себя к нему, певцам необходимо неоднократно пропевать фрагмент мелодии, в котором произошел сбой, находить его первоначальную причину и исправлять дефект.

При желании и настойчивости, причины сбоев можно найти и исправить положение, но значительно целесообразнее предвосхитить их.

В связи с этим, следует более основательно раскрыть читателю значение процесса ПОДГОТОВКИ ПОСЛЕДУЮЩИХ ДЕЙСТВИЙ - постоянного взгляда в будущее. Проще говоря, певцу всегда нужно думать о предстоящем, предусматривая в числе творческих забот преодоление и технических затруднений.

Разъяснение значения и техники выполнения подготовительных действий.

Любое действие целенаправленно. Оно появляется из того, что было и готовит то, что будет. Мы говорили об этом подробно в первой части, но сейчас необходимо вернуться к этому важнейшему вопросу, потому что без него пение превращается в разрозненные и конвульсивные попытки. Значение подготовительного момента в простых действиях понять просто. Всем ясно, что для удара надо замахнуться, а чтобы перенести что-либо, нужно сначала взять и поднять. В жизненном обиходе подготовка действий и движений срабатывает автоматически, так как без этого мы ничего не смогли бы сделать, Уже с детства человек обучается этому, глядя на других.

В пении тоже многое должно происходить как бы “само собой”. И происходит, когда навык подготовки СКООРДИНИРОВАННЫХ действий при пении, наработан до степени условного рефлекса, который срабатывает автоматически.

Подготовка к пению начинается с сосредоточенности на смысле действия. В данном случае — представлении словесно-музыкального образа. Затем следует подготовка слова и звука. В хоровой и академической практике пения обычно объясняют, что нужно сделать вдох, задержать дыхание и атаковать звук. Выполняя это, певцы часто перебирают дыхание, а в момент задержки дыхания, как бы его запирают. Все это уже изначально затормаживает естественную динамику певческих движений. Подготовке слова обычно не уделяется должного внимания.

А между тем, готовность артикуляции к произношению открытых гласных, ПРИВОДИТ В ДЕЙСТВИЕ механику дыхания и звукообразования. Проверим это на разговорной практике. Чтобы звучно и внятно, что-то произнести, человек прежде всего открывает рот, приводя артикуляционный аппарат в состояние речевой готовности (своего рода команда “на старт”). В это время, автоматически и по потребности захватывается дыхание, поскольку издавать звуки мы можем только при наличии воздуха в груди. От внутренней потребности сказать короткую, или длинную фразу, самопроизвольно осуществляется и необходимое торможение выдоха. Исходя из этого, мы можем сказать, что речевая готовность активизирует и естественно координирует звуковую готовность.

Это вполне закономерно, ибо разговорная речь и пение имеют единую природу. Пение и речь это способ общения и обмена информацией. Способ общения при помощи звуковых сигналов известен всем живым существам. Насекомые, птицы, животные и даже рыбы общаются между собой при помощи звуковой информации, издавая звуки различной частоты, окраски, силы, протяженности и характера. Можно сказать, что истоки интонационной выразительности, о которой мы говорим в этой книге, нужно искать в необходимости обмена информацией живых существ, с момента появления их на Земле. Ведь их звуки бывают нежными, воркующими, тревожными, грозными. Как выразительны и разнообразны звуки дельфинов! Какой невероятной, по сравнению с их массой, звучностью поют свои песни

Tritоны или лягушки и другие еще более мелкие существа. А какой ужасный сигнал тревоги заставляет целое стадо китов выбрасываться на берег? А птицы? Какие упоительные звуки, полные восторгов и страсти мы слышим в лесу в месяце мае! Несомненно одно: звуковые сигналы других существ имеют те же звуко-выразительные свойства и назначение, как и голос человека. Несомненное преимущество человека только в том, что он владеет искусством речи.

Звучная и отчетливая разговорная речь по существу представляет собой продленный и интонационно окрашенный словесно — звуковой ряд в значительном диапазоне. В механизме пения лишь усиливается протяженность и объем вокализации. Принципиальное отличие в том, что при пении человек укладывает словесно-звуковой ряд в музыкальную мелодию.

Напоминаем еще раз, что имеется ввиду внятная и звучная речь, понятная всем. Эти качества она приобретает только при отчетливом и распевно-активном произношении. К сожалению в жизни, люди часто не заботятся о культуре речи. Для нас же это не пример, так как способность говорить ясно и звучно, все звуковое богатство, заложено природой в каждом нормальном человеке. (С небольшими дефектами речи можно справиться с помощью логопеда и путем тренировки).

Чтобы проверить это на практике, проиграем следующие этюды. — Представьте себе, что на ваших глазах ребенок собирается схватить горячую сковородку на плите! Как только вы это увидели, рот у вас раскрылся для крика, а с языка уже рвется: “Нельзя!!”

Все пришло в движение сразу, в одно мгновение. Вы не думали о том, как и сколько взять воздуха, как его задержать, как поставить голос и пр. Если бы вы все это обдумывали и делали по очереди, то не успели бы предостеречь ребенка от беды.

Заметьте, что первый импульс был сочувственный — ОБРАЗНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ беды, а первое действие было РЕЧЕВОЕ. Из за его убедительности и энергии все остальное произошло само собой: и воздуха взялось сколько нужно, и дыхание закрепилось и голос прозвучал на опоре протяженно и громко, а об интонации и говорить нечего: она была весьма убедительна.

Проиграйте это упражнение несколько раз, добиваясь естественной непринужденности и правдивости вашего поведения, и сделайте для себя вывод, что в пении все должно происходить так же. Вспомните какую-либо энергичную и волевою знакомую вам песню, например “Меж крутых бережков”, “Вдоль по питерской”, “Четыре ветра” Представьте ее образ и характер и попробуйте распеть первые две фразы, с такой же убедительной интонационной выразительностью и энергией произношения. “Забудьте” о голосе и дыхании, и дайте поработать тому, что в нас уже заложено природой и жизненным опытом. Если у вас это не получилось, значит, вам помешало старание, так как вы стали действовать раньше, чем почувствовали смысл и характер действия.

Прodelайте второе игровое упражнение. — Вы слышите рассказ о невероятном событии. Ваше сознание отказывается его принять, вы недоуменно и с сомнением протягиваете: “Не МО — ЖЕТ этого бы-ть”. Здесь темп, характер, протяженность фразы другие, но все остальное должно происходить точно так же.

После этого, пропойте несколько раз, тем же способом, первую фразу песни “Ах, ты, степь широкая”. Если, по привычке, вы не будете, прежде всего, хватать как можно больше дыхания, стараться и думать КАК вам запеть, а сохраните интонацию, естественную энергию и выразительность словозвуковедения, вы убедитесь, что активное, эмоциональное словесное действие координирует все остальное.

Обратите внимание, что автор все время настойчиво внедряет в ваше сознание слово словозвукоВЕДЕНИЕ, то есть непрерывное, связанное и целеустремленное движение музыкально-поэтической мысли, выраженной в словозвуке.

Когда ЕСТЕСТВЕННОСТЬ и НЕПРИНУЖДЕННОСТЬ звукоречевого посыла и словозвукоВЕДЕНИЯ закрепится в вашем сознании и мышечных ощущениях, вы, выходя на сцену, или в репетиционный класс, уже будете сосредотачиваться, перед началом пения. Мысленно будете петь, произнося слова, опираясь на диафрагму. Весь ваш организм: эмоции, мысли, дыхательные мышцы и артикуляционный аппарат будут заранее готовы к пению, и вы произвольно запоете.

Знаковая формула: “ОТЧЕТЛИВО, ОТ ИНТОНАЦИИ” должна прочно закрепиться в вашем сознании.

Освоив предложенный игровой тренинг, вы убедитесь, что ПЕНИЕ, как и все осмысленное и согласованные жизненные действия человека, является процессом НЕПРЕРЫВНОЙ ПОДГОТОВКИ ПОСЛЕДУЮЩИХ ДЕЙСТВИЙ.

Примеры и методические рекомендации.

Например: поется предположим слово Ольга. Пропевая ударно-протяженное О, исполнитель уже готовит интонацию гласного А. Проходящие ЛЬГ, подзвученные интонацией А, должны легко и слитно проскользнуть вместе с этим звуком. Если слитность не получается, можно огласовать ЛЬ едва уловимым оттенком “и”.

Выполняя смысловое задание, язык, синхронно “проползая” перевал согласных, стремится к распеvu А. Диафрагма, регулируя ровность звучания, помогает ему усилением звуковедения (опорой). Что бы не потерять смысловую интонацию, уместно вспомнить, например, как поет Ленский в своей знаменитой арии.

В период освоения координаций, когда мышечный механизм еще не наработан, неуклюжесть и заторможенность певческих действий, нарушает образное мышление певца. Не успевая предусматривать и готовить дальнейшее, он отвлекается от смысла. В таком случае, необходимо отрабатывать трудные фрагменты различными способами.

Если, например, на широком гласном певец вдруг почувствовал, что “голос завалился в глотку” причину нужно искать в плохой подготовке произношения. Мягкое небо, в результате безвольной артикуляции, опустилось, задняя стенка глотки расширилась, язык как бы завалился назад и потерялась певческая установка (открытость зева), а следовательно и высокая позиция звука. В этом положении, иногда бывает достаточно прижать корень языка и активизировать смысловое значение слова, но значительно лучше подготовить все заранее.

Здесь мы имеем дело с внезапным сбоем, который явно ощущает сам исполнитель. Но нередко голос сползает с высокой позиции постепенно и самому певцу трудно уловить, где это начинается. В таком случае, следует пропевать в неудобном звукоряде каждый гласный звук отдельно (с паузами), внимательно отслеживая интонационный посыл СВЕРХУ на каждый гласный звук. Найдя “виновника”, нужно более тщательно его подготавливать. “Рецепт” знакомый: активизация мягкого неба на интонационный посыл сверху, собранность и нацеленность языка на волевой и более ВЕРТИКАЛЬНЫЙ РАСПЕВ этого звука.

Певцу всегда нужно помнить, что УЗКИЕ гласные, активизируя мягкое небо, СПОСОБСТВУЮТ высокой позиции. В ШИРОКИХ - А, Е, О физиологически заложено “ленивое” положение мягкого неба, что ведет к ПОНИЖЕНИЮ интонации. Следовательно, перед каждым широким гласным, певец должен активизировать мягкое небо и ВЕРТИКАЛЬНОЕ открытие зева, сохраняя и закрепляя таким образом ПЕВЧЕСКУЮ УСТАНОВКУ (положение предзевка).

Неудобства при пении узких гласных возникают из-за того, что язык, поднимаясь к твердому небу, ЗАДЕРЖИВАЕТСЯ в этом положении, ЗАЖИМАЯ звук. Здесь необходимо энергично положить корень языка, готовя одновременно интенсивность ВЕРТИКАЛЬНОГО распева звука. Это откроет узкий гласный, улучшая его акустику и самочувствие певца.

Однако нужно предупредить, что это действие требует значительно большей и непривычной двигательной энергии мышц языка и нижней челюсти. Студентам это дается с трудом. Педагогу, в данном случае, следует вспомнить, что к ленивым студентам нужно применять бескомпромиссную педагогическую требовательность.

Для предупреждения сбоев, певцам необходимо приучить себя к волевому ВЕДЕНИЮ СЛОВОЗВУКА, поддерживая его ровность и цельность.

Например: у студента теряется энергия и отчетливость произношения. Пытаясь, по настоянию педагога, отчетливее произносить слова, он тормозит, или совсем останавливает звуковедение. Особенно часто это происходит при мелодических скачках. Любой скачок мелодии вверх, или вниз, вызывает заметные регистровые изменения в голосе (соотношение высоких и низких частот). Для певца это всегда дополнительное препятствие, которое следует преодолевать предварительным и плавным усилением энергии словозвуковедения и активизацией мягкого неба для интонационной атаки сверху. У певца, при этом возникает ощущение плавной и все усиливающейся опоры голоса, вниз на диафрагму.

“Напомним, что ровности пения очень помогает ЛИНЕАРНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ мелодии, при котором певец все взлеты и перепады мелодии мысленно как бы выравнивает, представляя их в виде волнообразной линии, плавно и непрерывно движущейся волны, обтекающей все препятствия.

Раскрытие механизма певческого дыхания и звукообразования

Ощущение опоры звука на задержанном дыхании возникает у человека и в речевой, жизненной практике. Попробуйте, например, как бы рассерженно и внушая, настойчиво и

протяжно усиливая звук, произнести фразу: "я тебе говорю, говорю, а ты, все не понима-ешь"! "А ты все не понимаешь" для убедительности, повторите три раза. Затем перейдите на импровизационный распев этой фразы. Если вы это сделаете правдиво, то убедитесь, что речевой и певческий механизм имеет ту же природу и те же ощущения.

Как мы знаем, жизненный процесс дыхания у человека происходит ритмично и автоматически: вдох - выдох, вдох - выдох. Мышцы производящие это действие; - "мышцы вдыхатели" и мышцы обратного действия - "выдыхатели", то опускают диафрагму, увеличивая грудной объем, который тут же заполняется воздухом, то поднимают диафрагму, вытесняя отработанный воздух и сжимая объем груди. Однако, во время взволнованного и протяженного речевого действия: внушения, длинной тирады, монолога, а тем более во время пения, эта ритмичность нарушается. В результате внутреннего эмоционального состояния и волевого посыла, происходит торможение выдоха, которое мы ощущаем, как опору голоса.

Как мы уже говорили, при голосовом действии, после вдоха, голосовая щель смыкается, во время выдоха, грудной воздух, встречая сопротивление сомкнутых голосовых складок, усиливает напор на них снизу.

Этот напор размыкает голосовую щель, заставляя вибрировать голосовые складки, однако они тут же снова смыкаются. Смыкание и размыкание происходит быстро и постоянно, пока человек говорит, или поет и пока есть воздух в груди.

При крике и крикливом пении этот процесс происходит более форсированно и резко. Жесткие действия, подавляя свободное резонирование голоса, вызывают такое же резкое и грубое звучание.

При такой манере голос становится неуправляемым, страдает качество пения и травмируются голосовые складки. Кричать проще, чем петь, так как для плавного пения требуется плавное длительное торможения выдоха, которое обеспечивает плавность и ровность звуковедения на опоре. Эта плавность достигается в условиях ИМПЕДАНСА - равновесия между двумя силами: давлением грудного воздуха снизу и противодействующим давлением сверху, которое оказывают сомкнутые голосовые связки и надсвязочный воздух гортани и ротоглоточной полости.

При зевании, активном разговоре, уверенном и энергичном пении, мышцы ротоглоточной полости напрягаются, а гортань опускается. Это положение певческого аппарата усиливает противодействие подсвязочному давлению, естественно тормозя выдох. В таком положении устанавливается необходимое равновесие между противоборствующими давлениями и увеличивается запас певческого дыхания. Процесс пения протекает тогда равномерно и плавно, поддерживая щадящий и качественный режим работы голосовых связок. Все это не дается само по себе. Координацию работы голосовых связок, артикуляционного аппарата и органов дыхания необходимо нарабатывать, приучая их к согласованной и ритмичной работе.

Пока этот навык не закреплен в нервно-мышечной памяти, голос поющего звучит неровно. Часто возникают затруднения, которые вызывают излишние ошибочные действия. Самые распространенные из них - перебор воздуха, поддача верхних звуков диафрагмой снизу вверх, плоское "распяливание" рта при движении голоса вверх. Читатель уже знает, к чему это приводит: вместо пения - выкрикивание, вместо объемного, округленного звука - плоский и резкий и т.д. Все это заставляет голосовые складки работать в форсированном режиме, что ведет к их износу, утолщению и образованию узелков.

При плавном и постепенном выдохе грудной воздух, прорываясь маленькими порциями, вызывает щадящее мягкое смыкание голосовых складок. Активное, но мягкое соприкосновение голосовой щели при закрытии создает наиболее качественный акустический эффект.

И, наоборот: при грубом и жестком смыкании под влиянием напора грудного воздуха снизу, голосовые складки, форсированно соприкасаясь всей массой, подавляют этот акустический эффект.

Такие действия можно сравнить с грубым дерганием струн арфы, или жестким ударом кулаком по клавишам рояля. Как мы догадываемся, грамотный музыкант этого никогда не сделает, так как и в инструментальном искусстве особенно ценится мягкое и упругое туше.

Чем медленнее и постепеннее выдох, тем меньшее количество воздуха одновременно прорывается через сомкнутые голосовые складки. Соответственно с этим и они смыкаются мягче и деликатнее. Легкие колебания голосовых складок, в режиме мягкого смыкания, создают наилучшие условия для естественного раскрытия и взаимодействия грудного и головного резонаторов. В тоже время, дают певцу возможность овладеть тончайшей интонационной выразительностью и фразировкой. Такое смыкание обеспечивает образно-смысловая интонация

посланная сверху. Даже при сильном звуке и твердой атаке она создает возможность эластичного, а не жесткого смыкания голосовой цели

Для лучшего уяснения этого вопроса, необходимо понять роль и характер вибраций в звукообразовании.

В музыкальном искусстве принцип звукообразования един: любой музыкальный звук есть следствие — вибрации и резонирования обертонов. Разница лишь в характере этих колебаний и способе, которым их вызывает.

Музыкальная энциклопедия характеризует вибрацию (дрожание), как “небольшое отклонение от тона”. От частоты, амплитуды колебаний и способа их извлечения, зависит качество звука: плавность и ровность звуковедения, резонанс, точность и выразительность музыкального интонирования.

В певческой практике, по свойству и качеству колебаний высоты тона, различают ПРЯМОЙ звук, ВИБРАТО и ВИБРАЦИЮ. Очень часто эти понятия смешивают, или придают им разный смысл. В связи с этим, следует уточнить трактовку этих определений в нашей педагогической практике.

ПРЯМОЙ звук часто отождествляют с плоским, бестембранным — “белым” звуком. Мы подразумеваем, под этим понятием плотное, ровное, но насыщенное обертонами звучание; “прямое” не как палка, а как гибкая лоза, которая гнется, волнуется под порывом ветра, но не ломается и не рвется, оставаясь гибкой, ровной и “прямой”. Как роскошный голос цыганки Вари Паниной, как чудный голос Надежды Плевицкой в фольклорном репертуаре, где он играет, сверкает красками, нисколько не нарушая восхитительной плавности своего течения и точности музыкального интонирования.

Вибрато, это тонкое и легкое вибрирование звука, как легкая рябь на водной глади. Его мы наблюдаем у скрипачей и виолончелистов. Осуществляя смычком плотное, прямолинейное звуковедение, они дополнительно, левой рукой, вызывают необходимое для резонанса, тонкое вибрирование струн. Отнюдь не нарушая плавности звука, льющегося из-под смычка, вибрато придает ему трепет живого чувства, а музыкальной интонации особую остроту и выразительность.

Хорошие балалаечники используют вибрационный способ извлечения звука, извлекая из струн виртуозно мелкие и частые колебания, которые заставляют инструмент петь, сливая мельчайшую частоту вибраций в непрерывно льющуюся мелодию.

Голос человека скорее можно отнести к разряду духовых инструментов, поскольку звукообразование и звуковедение певец осуществляет посредством певческого дыхания. Однако, представление игры на духовом инструменте, по аналогии с пением, нередко провоцирует у студентов неестественное выдувание звука. В практике автора, студентам помогает представление игры на смычковых инструментах, поскольку плотное звуковедение на диафрагмальной опоре выполняет как бы роль смычка, а необходимое вибрато достигается выразительностью интонационного, смыслового посыла. Разница вибрато в звучании смычкового инструмента и голоса певца лишь в том, что скрипач и виолончелист вызывает нужное вибрирование струны с помощью левой руки, а у певца тонкая вибрация голосовых связок возникает самопроизвольно, при умелой регуляции певческого дыхания, в сочетании с образно-смысловой интонацией.

Регулируя, уравнивая и поддерживая уровень тонкого вибрато, певец может только в условиях гармонично-плавного импеданса. Когда эта плавность и гармоничность нарушается, звучание голоса может приобретать различные, неприятные свойства. Как читатель уже догадывается, резкий форсированный напор грудного воздуха вызывает такую же форсированную и резкую вибрацию голосовых складок. Это в свою очередь приводит к резко-пронзительному звучанию высоких голосов и неприятному прямолинейному, грубому звучанию низких (слушатели, такие голоса называют “дубовыми”).

Более плавный, но чрезмерный напор грудного воздуха создает впечатление “выдавливания” звука, так как подавляет естественное легкое и трепетное вибрато, необходимое для свободного резонирования голоса. Напомним, что вибрация (дрожание) характеризуется как небольшое отклонение, от основного тона, которое не нарушает примата основного тона.

В то же время, в певческой практике, мы часто слышим вибрацию, со значительными отклонениями от тона, которые проявляются в результате вредной, укоренившейся привычки: к произвольному (искусственному) вибрированию, с помощью гортанных мышц. Именно этот способ мы называем ВИБРАЦИЕЙ. Подобное вибрирование имеет тенденцию к усугублению. Отвлекая внимание и энергию певца от грудного, проточного звуковедения, что приводит к привычке.

Автору, например, пришлось слышать квартет в исполнении известных оперных певцов. Голоса их настолько разнобойно вибрировали, что слушать квартет можно было только из вежливости.

Этот пример убедительно доказывает, что вибрация, превышающая уровень тонкого вибрата, опасна. Такой вид вибрации следует считать дефектом пения и его следует исключить из певческой практики, как прием чуждый естественной природе народного пения.

Привычка к вибрированию, такого рода, тормозит естественную динамику грудного звуковедения, а певец вибрируя голосом создает лишь его иллюзию, подобную топтанию на месте. В открытом народном пении это звучит не только псевдонародно, но и вульгарно, особенно на выдержанных звуках. Возникновение же этого “эффекта” вероятнее всего можно объяснить пошлым влиянием псевдо-эстрады.

Подводя итог вопросу о вибрации, мы можем сделать следующие выводы.

В образовании вибрации и вибрата лежит один принцип – звуковысотное колебание (дрожание) тона.

Вибрации могут быть тонкими, или грубыми, более частыми, или редкими, в зависимости от амплитуды колебаний которых меняются и характеристики звучания.

“Прямой” звук, как ровное и плотное звуковедение, которое не подавляет естественного резонирования обертонов и тембровой красочности, является ценным качеством голоса. Им обладают природные голоса, которые мы слышим у народных мастеров, русских басов и других природно поставленных голосов как, например голос знаменитой Валерии Барсовой и более близкой к нашей памяти солистки Большого театра Галины Олейниченко. Такие голоса в развитии приобретают необходимую гибкость на уровне тонкого вибрата, но сохраняют устойчивость, страхующую певца от опасности вибрации.

Тонкое ВИБРАТО, не нарушая кантилены и точности интонирования, способствуют свободному резонированию обертонов, придают голосу гибкость и выразительность. Поэтому, естественное, тонкое вибрато, автор считает необходимой принадлежностью качественного профессионального народного пения.

Более крупное вибрирование опасно. Имея тенденцию к дальнейшему усугублению оно приводит в конце концов к тремолляции и качанию, при котором голос становится неуправляемым. В это же время, значительно отклоняясь от основного тона, оно нарушает точность музыкального интонирования.

В таком виде, вибрация является ДЕФЕКТОМ ПЕНИЯ. В сольном исполнении опытные певцы, отчасти, маскируют этот дефект, отвлекая внимание слушателя красивыми нарядными, артистическим обаянием и другими известными приемами обольщения зрителей.

В ансамблевом и хоровом пении голоса с ощутимой вибрацией просто непригодны.

Певца, с устойчивой вибрацией, которая стала у него привычным способом звуковедения, переучить крайне трудно, порой невозможно, тем более, если у самого певца нет к этому страстного желания.

Поэтому, склонность к искусственному вибрированию нужно изживать в самом начале. Наиболее надежный способ борьбы с этим дефектом - укрепление динамики грудного звуковедения на прочной опоре.

Этот навык, как мы знаем диктуется творческой волей, а необходимый механизм певческого дыхания отрабатывается настойчивой ежедневной тренировкой и певческой практикой (см. в приложении “Упражнения для закрепления образно-смыслового мышления и устойчивого звуковедения”).

Напомним, что желаемый результат не может быть достигнут без настойчивого и действительного желания самого певца к преодолению этого дефекта.

Значение соединения регистров в постановке голоса

В вокальной практике, под соединением регистров подразумевают сглаживание регистровых переходов в зоне стыков. Однако, Зав. акустической лаборатории ГМПИ им. Гнесиных Л. Б. Дмитриев и фониатр В. Л. Чаплин, исследуя регистровые приспособления певческого голоса, обнаружили наличие смешанного слияния регистров у наиболее одаренных академических певцов. Это пение как бы единым голосом, в котором не чувствуется регистровых переходов в связи с тем, что голосовые складки работают в едином, гибком режиме от нижних до верхних звуков диапазона. Для этого типа соединения регистров Л. Б. Дмитриев ввел термин СМЕШЕНИЕ РЕГИСТРОВ.

Народные ровные голоса большого диапазона, с природной постановкой голоса, следует отнести по механизму смыкания голосовых складок к смешанному типу.

Вместе с тем нужно сказать, что пение еще действительно “темное дело”. Певец не видит работы голосовых складок и их мышечных приспособлений для лучшего резонирования звука, так как все происходит внутри его организма.

Он, так же как и педагог-вокалист руководствуется своими чувствами, в основном слухом и внутренними ощущениями: удобно, неудобно, в голове звучит, в горле, или в груди? Вокально-педагогическая терминология подчас противоречива. Одни исследователи и практики с давних пор различают три регистра: грудной, микст и головной. Современные исследователи в частности Л. Б. Дмитриев утвердительно говорит лишь о двух регистрах: грудном и фальцете.

Природно-поставленные народные голоса большого диапазона как высокие, так и низкие звучат совершенно ровно, плотно и красочно на протяжении большого диапазона. Здесь не слышатся отдельные регистры, а наблюдается один тип звукообразования. Очевидно, одаренные певцы, наблюдаемые Л. Б. Дмитриевым, обладали природной постановкой голоса. Но такой подарок судьбы встречается редко.

Автор в этой работе опирается на свою практику. За полвека хоровой и вокально-педагогической работы через “его руки” прошло очень большое количество солистов и хоровых певцов. Пройдя через академическую и народные манеры пения, руководствуясь слуховыми, зрительными восприятиями и своими внутренними ощущениями я научилась “ушами видеть”, а “глазами слышать”. Даже не слыша певца, а только глядя на него, я могу определить ошибки звукообразования и их причины. Не глядя на певца, а только слушая его, могу определить неестественность его поведения, мимики и артикуляции.

Мне, как и другим представителям моей школы приходится иметь дело с голосами небольшого диапазона, которые свободно резонируют на небольшом участке. При развитии открытых народных голосов наблюдаются регистрово-переходные зоны, на которых голос “ломается”, как бы перескакивает на другой способ звукообразования, или переходит на натужный крик. При этом отчетливо прослушивается грудной, микстовый и “головной” регистры. Последний носит или микстовый характер с преобладанием яркого головного резонирования, или перескакивает на фальцет. В зависимости от природы, у альтов это: ФАФА ДИЕЗ - СОЛЬ первой октавы и СИ 1 - ДО - ДО ДИЕЗ 2 октавы. У высоких голосов (сопрано) в основном: МИ - ФА, реже ФА ДИЕЗ 2 окт., При движении вниз типичный слом происходит на ЛЯ 1 окт.

Исходя из этого: У не поставленных открытых народных голосов отмечаются три регистра с ярким грудным, микстовым и головным резонированием микстового и фальцетного типа.

Ориентируясь на природную постановку голоса, мы добиваемся единообразного и ровного звучания голоса и раскрытия потенциальных возможностей его резонирования на всем протяжении диапазона, соединяя, связывая, или смешивая (эти термины, подразумевают один и тот же смысл) регистры. Мы это делаем соединяя головное и грудное резонирование на каждом звуке диапазона в естественной, удобной, не нарушающей органичного и плавного течения голоса, пропорции.

Профессиональная терминология постановки народного голоса будет еще уточняться и определяться в процессе акустических исследований природы и механики его звукообразования. Пока мы пользуемся общеупотребительными и знакомыми терминами “регистры” и “соединение регистров”, обосновывая это следующими доводами:

- а) У природно-поставленных народных голосов большого диапазона, которые звучат совершенно ровно, плотно и красочно слышится и наблюдается один (смешанный) тип звукообразования.
- б) Основательные акустические исследования специфики народного пения и его региональных особенностей еще не проводились.
- в) Певец, во время пения, особенно в начале обучения, не должен думать о том, как приспособляются голосовые складки к смешению регистров. Это должно происходить самопроизвольно в результате соединения головного и грудного звучания на каждом звуке диапазона.

Достигается это, как мы догадываемся, непрерывным проведением образно-смысловой интонации по всем ОТКРЫТЫМ гласным СВЕРХУ, на плотном, волевом грудобрюшном зву-

копотоке. В среднем участке полного диапазона это воспринимается как смешение, грудного и головного резонирования примерно в равной пропорции (в певческой практике такое звучание обычно называют микстом).

При дальнейшем движении голоса вверх, все больше увеличивается пропорция головного, а по мере движения вниз - доля грудного звучания.

Ровность звука, вместе с интонационным посылом достигается и за счет естественного округления звука, которое отличается от академического способа округления. В академической практике прикрываются гласные фонемы, что нередко приводит к углублению звука. Мы требуем полностью открытого произношения гласных в положении предзевка.

Необходимое округление, которое увеличивает объем голоса и сохраняет единую окраску гласных, достигается при помощи предельно близкого, собранного, вертикально округленного распева гласных с активным посылом слова вперед. Это помогает вертикальному открытию зева и сокращению мышц ротоглоточного рупора. Одновременно с этим, гортань понижается, усиливая опору вниз на диафрагму и открывая тем самым резонатор гортани и грудной резонатор. Мягкое небо поднимается, направляя звук в головной резонатор. Напряжение и натяжение внутренних мышц ротоглоточной полости способствует резонансу средних частот зоны ротоглоточного рупора. Вместе с непрерывным и волевым словозвуковедением все это обеспечивает полноценное, ровное и многокрасочное звучание голоса.

Остается добавить, что при движении голоса вверх, необходимо усиливать энергию открытого произношения и активизировать интонационно атаку гласных сверху. Это вызовет ощущение понижения опоры, так как диафрагма при этом опускается. При движении голоса вниз, обычно, возникает тенденция к понижению позиции. При этом необходимо, сохраняя энергию звуковедения, активизировать мягкое небо, что позволит сохранить интонацию и высокую позицию звука.

Можно сказать, что смешанное пение, на соединении регистров, необходимо для полноценного акустического звучания голоса.

Совмещение грудного и головного резонирования на каждом звуке диапазона обеспечивает полноценный объем обертонов и ровность голоса на всем его протяжении.

Чаше всего приходится иметь дело с голосами, которые неплохо звучат на каком-то отрезке не больше октавы. На нескольких средних звуках родного диапазона они звучат хорошо, а по мере движения вверх и вниз звучание ухудшается. Ограниченный диапазон распева в фольклорном однорегистровом пении, в различных фольклорных группах, очевидно, ограничен этой наилучшей зоной звучания голосов. Тем не менее, помимо однорегистрового "широкого" пения в фольклорном (аутентичном) пении существуют и разные типы звукообразования. Обратимся к примерам:

1. ОДНОРЕГИСТРОВОЕ ГРУДНОЕ пение "широким" звуком в южнорусских областях с якающим говором.
2. ОКТАВНОЕ, более округленное пение грудного, или микстового /на слух автора/ голосообразования. Оно характерно для северо-русских областей с окающим говором. Здесь наблюдается "столбовое" пение, где органично сливаются высокие и низкие голоса.
3. МИКСТОВОЕ (смешанное) пение, распространенное в некоторых областях России, расположенных ближе к центру. Автор слышал такое пение в Рязанской, Смоленской, Брянской Ульяновской и других областях.

В некоторых районах Московской области было распространено полнообъемное хоровое звучание большого диапазона. Ярчайшим представителем такого пения был хор Яркова, уроженца Бронницкого уезда. По манере звукообразования он был очень близок к хорам Архангельской области, отличаясь лишь более светлым и теплым звучанием, которое придавал ему московский стиль музыкального распева и акающий говор.

Песенницы Беломорья (см. сб. "Песни Беломорья" записанный С. Кондратьевой) свободно владели многоголосным распевом от СИ малой октавы до СОЛЬ 2, переходя от низких звуков к высоким и наоборот. Мастерство, красота и благородство пения, которому автор был живым свидетелем, были удивительны. Голоса "играли" чисто, звонко, виртуозно заплетая бисерные узоры импровизаций в многоголосном распеве. Целомудренно-милый говор подавался "как на блюдечке", сообщая пению особое очарование. Звучание было безукоризненным. В гибких и плотных голосах не слышалось ни одной шероховатости, ни одного сбоя. Сама природа дала нам здесь урок, как выстроить голос. Анализируя это и соразмеряя со своим вокально-педагогическим опытом, мы можем утверждать, что для успеха и перспективы творчес-

кого развития профессионального народного певца, ему необходимо овладеть полноценным и ровным звучанием голоса в объеме 1.5 - 2 октав.

Достигнуть этого может каждый певец в потенциальных границах своего голоса. Способ достижения этого способа пения изложен в данной книге.

Не следует забывать при этом, что все певческие действия должны быть упреждающими: распевая одну гласную, певец мысленно представляет, а мышцы уже формируют следующий гласный звук (см. выше: подготовка последующих действий).

Соединение головного и грудного резонирования (высокой позиции звука и диафрагмальной опоры) необходимо не только для пения в большом диапазоне, но и для свободного качественного звучания во всех региональных стилях, в том числе и южно-русском стиле "широкого" пения.

Как мы знаем, каждый звук, имеет обертоновые призвуки, которые обогащают его тембр. Чем больше в голосе обертонов, тем красочнее его звучание.

Для выравнивания голоса необходимо:

- Освобожденное и естественное певческое дыхание.
- Слитное проведение, на звуковом потоке, образно-смысловой интонации, по всем гласным сверху.
- Совмещение округления звука с интенсивным открытием гласных по принципу: чем больше гласные звуки **ОКРУГЛЯЮТСЯ**, и сужаются, тем больше в энергичном распеве гласные **ОТКРЫВАЮТСЯ** за счет того, что язык и нижняя челюсть естественным способом выносятся вперед и вниз.

Не следует забывать при этом, что все певческие действия должны быть упреждающими: распевая одну гласную, певец мысленно представляет, а мышцы уже формируют следующий гласный звук (см. выше: подготовка последующих действий).

Соединение головного и грудного резонирования необходимо не только для пения в широком диапазоне, но и для свободного качественного звучания во всех региональных стилях, в том числе и южно-русском стиле "широкого" пения.

Каждый звук, имеет обертоновые призвуки, которые обогащают его тембр. Чем больше в голосе обертонов, тем красочнее его звучание. Автором замечено при работе с Северным хором, что при очень чистом, высоко-позиционном звучании низких голосов, ясно слышится верхний октавный призвук. Поэтому, невзирая на фонетику речи, внутренний слух певца всегда должен быть настроен на "столбовое" пение - внутреннюю ориентацию на самый высокий и самый низкий звук. Смешанное звучание, при этом, будет осуществляться самопроизвольно в естественной пропорции, освобождая тембр и придавая голосу полетность.

Для профессионального народного пения требуется большой объем голоса. Поэтому наша **Школа** основывается на соединении головного и грудного регистра, что помогает голосовым складкам приспособляться к выравниванию звукообразования. Полностью этот механизм помогут раскрыть только основательные лабораторные исследования.

Профессиональные певицы в виде тембровой краски пользуются грудным и головным звуком. Так Лидия Русланова, наряду с грудным звучанием, использовала фальцет. Татьяна Петрова владеет микстом, в целях выразительности пользуется чисто грудным, головным и фальцетным звуком, значительно расширяя этим свои красочно-звуковые возможности. Людмила Рюмина поет в открытой народной и академической манере. Владимир Девятлов владеет народной манерой и поет в опере. Константин Ундров может петь народный, эстрадный и классический репертуар, с сохранением его стиля.

Только указанные примеры говорят о том, что предлагаемое моей методикой естественно открытое пение на соединении грудного и головного регистров имеет неограниченную перспективу развития. Остается только проблема совершенствования. При совершенном владении такой манерой и достаточно высоком уровне музыкального и культурного развития можно исполнять репертуар разного стиля и жанра. Тем не менее, автор рекомендует молодым певцам, опираясь на основы народной культуры, находить себя в одном избранном жанре, достигая в нем возможного совершенства.

Атака звука и ее роль в звукообразовании

Раскрывая механику звукообразования, следует остановиться на том значении, которое отводится в ней атаке звука.

Вокальная педагогика различает три способа атаки звука: придыхательную, мягкую и твердую.

На придыхательной атаке мы останавливаться не будем, так как в манере народного пения она самопроизвольно возникает только при произношении шипящих и свистящих звуков - Х, Ш, Щ и С.

В этой работе автор многократно подчеркивает преимущество и приоритет мягкой звуковой атаки.

Под мягкой атакой он подразумевает мягкий звуковой посыл сверху, наподобие стога, или жалобного плача. В силу обратной связи, мягкая атака способствует сохранению эластичного импеданса. Не забудем, что мягкая атака уже заложена в образно-смысловой интонации.

Однако, сильные взрывы чувства - ликования, гнева, возмущения, восторга и т.д. вызывают столь же динамичные и сильные мышечные действия, которые начинаются с твердой атаки. Здесь можно усмотреть противоречие между мягким интонационным посылом и твердой атакой. Это противоречие только кажущееся. Интонационный посыл все равно обеспечит изначально мягкую, но мгновенно и эластично, уплотняющуюся работу голосовых складок. По времени это будет краткий, единый миг, но характер действия в нем последовательно щадящий, амортизирующий. Увеличивая амортизацию, с целью защиты голосовых складок от перенапряжения, упреждающий удар твердой атаки должна принять на себя артикуляция и диафрагмальная опора. Подобное действие позволит сохранить выразительную силу образно-смысловой интонации и единство способа пения.

Этот способ атаки, в отличие от скандирования, не нарушает плавности звуковедения. При скандировании певец резко выталкивает гласные звуки, как бы ударяя по ним согласными. В нашем случае наблюдается обратное действие: пружинистое отталкивание от согласных звуков, во время которого готовится интонационная атака гласного. Подобный характер действия наблюдается в дирижерском штрихе марката, где акценты на легато, рука дирижера выполняет по принципу отталкивания.

Чтобы яснее прочувствовать этот принцип представьте себе гребца, который отталкивается веслами. Отталкиваясь от земли, человек бежит, прыгает, поднимается по лестнице.

Пение при мягкой и правильной твердой атаке происходит по принципу упругого отталкивания от согласных и диафрагмы. При кантиленном пении, цепочка отталкивания мягкая и легкая. При условном нон легато, в оживленном движении, отталкивание более энергичное и быстрое. Хорошо подготовленная (как бы оттянутая) твердая атака, производится способом быстрого и энергичного отталкивающего движения от согласных и диафрагмы.

Не забывайте, что при сокращении массы языка, отчетливое произношение ОТКРЫТЫХ, но естественно округленных гласных, опускает гортань и поднимает мягкое небо. Тем самым оно увеличивает надскладочное пространство гортани. Все это соответственно увеличивает объем и действенную силу ротоглоточного рупора, улучшает резонанс и усиливает противодействие давлению грудного воздуха снизу.

Таким образом, отчетливое и энергичное произношение гласных способствует установлению равновесия этих противоборствующих сил импедансу (см. выше о механике певческого дыхания).

Мы видим, что естественность, свобода и красота звучания голоса певца поддерживается и регулируется его согласованными певческими действиями, механизм которых нарабатывается в результате совершенствования техники и закрепления постановки голоса.

При хорошей постановке голоса, у певца должно возникать ощущение полноценно и свободно льющегося звукового потока, чувство творческой свободы, голосового удобства и комфорта.

Пока механизм широкого певческого дыхания не наработан, в процессе овладения им певец делает одно, упускает другое или делает все наоборот. При скачках мелодии вверх, вместо усиления опоры на диафрагму вниз, он резко поддает звук диафрагмой снизу ВВЕРХ. Исправляя это, тормозит произношение слов и т.д.

Такие привычки проявляются при движении голоса вверх на большие интервалы. Учитывая все это, технику преодоления больших интервалов нужно отрабатывать отдельно. Она

заключается в следующем: широко, с энергией набегающей волны, распевая нижний гласный, певец готовит речевой и интонационный посыл к атаке верхнего гласного звука сверху. Он должен возникнуть на гребне звуковой волны, что напоминает прыжок с шестом: разбег, отталкивание, зависание и взятие высоты.

Раскрытие механизма звукообразования и дыхания

на примере песни "Ах, ты, степь широкая"

В первой фразе, движение голоса на малую сексту вверх, приходится на слоги ЩИ и РО. Распевая и энергично открывая узкий гласный звук И, певец мысленно и мышечно готовит распев широкого гласного О. Язык и диафрагма при этом должны сработать синхронно, постепенно усиливая энергию словозвука до конца фразы. Неопытные певцы, вместо этого, делая резкий выдох, поддают верхний звук, диафрагмой снизу вверх, ударяя по верхнему О. В результате теряется эластичная опора и высокая позиция. Верхний звук заваливается в глотку. Что за этим следует известно: — пение срывается на крик.

Во избежание подобного срыва, представляя развитие мелодии, уже с первого ее звука, нужно слышать мягкий интонационный посыл О и дальнейший его распев, сверху, с опорой на соль. Опираясь на него и не теряя внутреннего ощущения движения, следует готовить следующую волну с октавным интервалом на слова "Степь раздо-О—льна-я...." и т.д.

Движущей силой здесь является образное представление песни и творческая воля, заряжающая энергией словозвук. Она же помогает правильному распределению мышечной работы, в соответствии с эмоциональным посылом и фразировкой. Например: в трудных местах и кульминационных моментах, интенсивность словозвука на опоре усиливается, после чего, по инерции, ослабевает.

На опорных звуках, в меру необходимости усиливается, а на проходящих ослабевает. Это последовательное и плавное волнообразное движение словозвука, как бы обтекает все препятствия. Помимо этого, чередуя усилия с инерционным отдыхом, певец сберегает свои силы, накапливая их для дальнейшей работы.

Певцы, владеющие техникой, свободно и целесообразно используют силу инерции, не задумываясь о ней. Правда, психика студентов, у которых навыки еще не наработаны, не в состоянии охватить комплекс технических задач. Они начинают чрезмерно стараться, напрягаться и форсировать певческие действия (при пении Форте срываются на крик, на пиано расслабляют артикуляцию и снимают голос с опоры). Иногда они настолько теряют самоконтроль, что при разъяснении педагогом их ошибок, недоуменно спрашивают: "а Я что делаю?"

Поглощенные техническими заботами, студенты забывают о музыке, о смысле и, разумеется, тормозят при этом движение словозвука.

Здесь необходимо внедрить в сознание студента что в словозвуке заложено 2 вида энергии: ТВОРЧЕСКАЯ и НЕРВНО МЫШЕЧНАЯ.

Творческая энергия, которая выражается в творческой воле, воодушевлении, вдохновении, является движущей силой пения. Она должна постоянно звенеть, как натянутая струна, нигде и никогда не утрачивая своей активности. Ведь через динамические оттенки, певец с одинаковой внутренней силой, выражает свое творческое желание и чувство. Тихие звенящие звуки заставляют трепетать сердце слушателя, подчас, гораздо больше, чем громогласные взрывы.

По воле образного представления певца, нервно-мышечная энергия может заставить работать мышцы, то в усиленном, то в щадящем режиме, гибко и послушно выполняя, изгибы и нюансы поэтической и музыкальной мысли. В то же время, нарушение плавности словозвуковедения, поддача снизу верхних звуков, или скандирование каждого звука во внутрислоговом распеве, говорит о нарушении логики и смысла образного мышления, это может происходить из-за отключения такого мышления, или по недостатку навыков. Иногда порочная привычка к скандированию гласных, вместо их распева появляется в результате старательного разучивания и выпевания каждого звука в фольклорной мелизматике. Чтобы этого не происходило, необходимо усвоить технику внутри слогового распева гласных. С этой задачей вернемся снова к нашему примеру.

Во второй фразе, фонема О распевается на четырех звуках. В этой цепочке необходимо найти опорный звук. Казалось бы, что это самый высокий звук ДО с фонемой О, в слове раздо - льна-я, к тому же, он приходится на первую, ударную долю такта. Тем не менее, на основе своего многолетнего опыта, автор считает, что по логике мелодического развития и удобства вокализации, целесообразнее опираться на второй звук цепочки Си бемоль, Звук ДО сам по

(Анализ текста даётся в ДОМИНОРе)

(Анализ текста даётся в ДОМИНОРе)

पर

я, ах, ты, Вол - га - ма - туш - ка, Вол - га

mf с движением, с нарастающей энергией

воль - на - я. 2. Ой, да не степ - ной о - рел по - ды -

ма - ст - ся, не реч - ной бур - лак раз - гу - ля - ст -

первоначальный темп



ся. 3. Не ле - тай о - рел низ - ко ко зем - ле, не гу -

лай, бур - лак, близ- ко к бе - ре - гу. 4. Ах, ты, степь ши

- ро - ка - я, степь раз - доль - на - я, ах, ты, Вол - га -

ма - туш - ка, Во - га во - лѣ - на - я.

вариант окончания

себе, на хорошей опоре прозвучит, как ударный, в силу метро-ритмического инстинкта. Однако, для дальнейшего распева О на нисходящем звукоряде, необходима дополнительная опора на си бемоль.

Она продлевает и усиливает ударный импульс первого звука и стимулирует энергию дальнейшего мелодического развития, укрепляя силу инерции. Помимо этого, опора на си бемоль уберегает певца от форсирования ударного звука. Мы уже знаем, что певец поет так, как думает. Поэтому, ориентируясь на второй **ОПОРНЫЙ** звук, он непроизвольно смягчает ударный верхний, представляя его себе, как проходящий.

Во второй фразе, в слове РА-ЗДО- - лья-я, техника исполнения скачка и распева гласных та-же самая, что и на первой (см. выше). А вот на слова МА- - -ТУ- - ШКА, первая гласная А на ля бемоль -ударная, но **ОПОРНАЯ** в распеве А, по той же логике, приходится на четвертый звук соль.

Пусть читателя не смущают понятия **УДАРНАЯ** и **ОПОРНАЯ**. Ударными мы называем сильные метро-ритмические доли. **ОПОРНЫМИ** — смысловые и вокально-энергетические опорные усиления. В народном пении, мышление певцов не метро-ритмическое, а **ТЕМПО-РИТМИЧЕСКОЕ**. Оно ориентируется на словесные логические ударения, которые меняются на разных словах. В зависимости от этого, метрические ударные доли, смягчаются, или сменяются. Это особенно типично для импровизационного характера и несимметричного склада русской поэтической и музыкальной народной речи.

Итак, мы рассмотрели технику исполнения широких интервалов и внутри слоговых распевов, но для полного усвоения, необходимо прорабатывать подобные места отдельно, сверяясь с данными выше рекомендациями. Следует пропевать их многократно, в тональностях, более удобных для певца, постепенно возвращаясь к оригиналу. Это нужно делать на всех куплетах песни. Впеваться в трудные фрагменты до тех пор, пока они не прозвучат свободно и удобно в оригинале. Регулирование звука на более плавном, поступенном движении, иногда представляет не меньшую трудность. Легче спеть мелодию с опеваниями ладовых устоев, чем поступенную мелодию в восходящем и нисходящем порядке. Особенно трудны интервалы большой секунды. Еще труднее преодолеть два, а тем более три таких интервала подряд, например, на звуках фа, соль, ля, си. В опевании звуков помогает динамика движения самой мелодии. Поступенное движение более статично, в силу этого оно потребует гораздо больших энергетических и волевых усилий самого певца. На каждом звуке нужно последовательно преодолевать регистровые трудности. При движении вверх, заранее усиливая энергию словозвука, он должен готовить повышение позиции, одновременно открывая грудной регистр.

В учебной практике автор рекомендует придавать особое внимание постановке голоса в среднем участке диапазона, так как прочный навык устойчивости и ровности голоса на этом участке, является залогом успешного развития диапазона. У низких голосов /вторых альтов/ это си малой — фа диэз первой октавы. У более высоких альтов на полтона, тон выше. У высоких альтов ре - ля и на полтона выше, у высоких голосов ля бемоль-ми бемоль и на полтона выше, в зависимости от индивидуальных свойств голоса.

При выравнивании голоса, на поступенном движении, рекомендуется отрабатывать затрудняющие фрагменты отдельно, разными способами. Например: при восходящем и нисходящем движении мелодии пропевать каждый гласный в звукоряде отдельно (с паузами), посылая интонацию сверху и протягивая ее со скатом в конце на подобие стона.

Исполнять звукоряд в удобном темпе нон легато (отдельно каждый звук), или стаккато, (при этом должны ощущаться толчки сверху вниз на диафрагму) строго соблюдая интонационный посыл сверху и собранно-округленное произношение гласных звуков.

Пропевать звукоряд на других гласных, чередуя удобные и неудобные, пропевать на йотированных гласных и т.д.

В учебных занятиях приходится наблюдать, что студенты, занимаясь самостоятельно отработкой техники, подчас, забывают о ее предназначении и отрывают ее от смысла и цельности художественного образа. Когда дело не идет, они комплексуются, горестно вопрошают: "как же так, я работал, работал, а ничего не получается". В этом случае, если педагог видит, что студент занимался толково, но переусердствовал, нужно освободить его от технических забот и сосредоточить все его внимание на представлении **ЦЕЛЬНОГО** образа. Нарботанное в нужный момент проявится.

Во время исполнения законченного предложения, куплета, или песни в целом, певцу не нужно думать о технике, его сознание должно быть заполнено содержанием песни и перспективой ее музыкально-поэтического развития. Художественное воображение должно все время

устремляться вперед, подобно человеку в пути. Не останавливая взор на пяточке у себя под ногами, он будет охватывать взглядом весь широкий мир, раскрывающийся перед ним. Подсознательно отмечает возможные препятствия и намечает способ их преодоления. Однако его воля, желания и чувства направлены к той цели, которая заставляет идти вперед.

С этой точки зрения представим себе песню: "Ах, ты, степь широкая" в ее цельном образе. Эта всенародно любимая песня необычайно полно воплощает силу и широту души русского человека, которая выплеснулась из необъятной шири и мощи русской земли.

В ее красоте сплелись страсть души, жажда воли и трагедия бунта. На ее могучем полнозвучном развороте все живет, трепещет, тоскует и спорит само с собой.

Песня разворачивается не спеша постепенно, в ней эпическое повествование о потрясениях, которое всколыхнуло весь народ и живут в его памяти. Обо всем этом в песне сказано не прямо, а обобщенно-иносказательно. В воображении встает драма стихии народного бунта, его всем известные герои и трагический финал их судьбы. Однако в песне действуют не конкретные персонажи, а их обобщенные образы: сокол, бурлак. С яркой образной силой передано восхищение неумейной мощью и захватывающей страстью подвига, сочувствие, сожаление и предостережение: — "не летай", "не гулай".

Все это говорит о том, что исполнять песню следует с эмоциональным накалом, и в то же время, величаво и душевно. Величавость выражается в волевой наполненности звука, в постепенности и цельности поэтического и музыкального развития, в неослабевающей внутренней динамике чувства, которая держит слушателя в эмоциональном напряжении до конца песни.

В первом куплете картина широты и раздолья, на фоне которых происходят дальнейшие события. Песня начинается неспешно, с глубоким чувством. В нем любование красотой и мощью природы и в то же время, интонация грусти - предчувствия. Она должна наиболее проникновенно прозвучать в интонировании гласного О, при взлетах мелодии на ля бемоль и до. Мелодия развивается в динамике нарастающих волн от mezzo пиано до полнозвучной величественной кульминации в припеве на словах, "ах, ты, Волго ма—", после которой звучность постепенно снижается до конца куплета, со всплеском звуковой волны на О, в слове вольная. Однако в последнем звуке должна звучать нарастающая энергия второго куплета.

Во втором куплете начинается драматическое действие, характер которого можно подчеркнуть речитативом и темповым сдвигом в начале первой фразы "Ой, да не степноО-ой орЕ—ол", но дальше нужно снова перейти на широкий распев, усиливая энергию подачи слова и движения мелодии, до самой кульминации в конце куплета, на слова "разгуляется".

Последний звук на верхнем до нужно довести, по нарастающей, до самого конца и оборвать его на цезуре. Она продолжается мгновения, но в ней слушатель должен "прочитать" предвидение конца.

Из этого состояния выливается пронзительно тихое и драматичное начало третьего куплета. Это драматическая кульминация песни, так как здесь ее главная идея: боль отчаяния за то, что могучая и прекрасная сила и красота вольной, смелой натуры трагически и бесцельно гибнет, стихия - всегда трагедия!

Взрыв этого чувства происходит на словах "не гулай бурлак", после чего на диминуэндо, звучит интонация сочувствия и обреченности.

Повествование на этом заканчивается. Но зрителю нужно еще пережить полученные впечатления и закрепить их в сознании и памяти. Это происходит на репризе в четвертом куплете песни, куплете воспоминания о том, что было. Он начинается как бы издали, певец мысленным взором будто обозревает исторический ход событий, проводя мысль: "Так было" Действующие лица исторической драмы уходят, а степи, река, красота и сила Земли остаются и мы любим тебя наша Земля!

На этом светлом, прекрасном чувстве, по нарастающей звучности, можно закончить песню, подчеркивая этим величавость образа. В другой интерпретации, последнюю фразу, на словах "Волга вольная" можно пропеть затихая, со щемящей сердце интонацией любви и печали.

Автор предложил свою трактовку. Однако каждый исполнитель вносит в трактовку песни свое видение и чувства. Он может сделать акценты на эпичности повествования или на драматической канве, подчеркнуть лирические чувства. Короче говоря, он может спеть более эпично, более драматично, или более лирично, раскрывая все многообразие содержания песни.

В живом исполнении, по чувству певца, могут быть некоторые внутри фразовые динамические сдвиги. Темп песни может быть чуть живее, чуть спокойнее. Однако певцу не следует

поддаваться произволу эмоций: они не должны выходить из объективных границ музыкальных и художественных законов, которые предполагают взаимное уравнивание динамических сдвигов, исключая эмоциональные перехлесты. Избежать подобных перехлестов певцу, поможет представление цельного образа и заданного им темпо-ритма. В момент вдохновения и творческого подъема у артиста могут возникнуть импровизационные творческие всплески и озарения. Именно они очаровывают слушателей магией творчества, рождающейся у них на глазах. Тем не менее, у истинного артиста в глубине сознания всегда находится внутренний контролер, который оценивает творческий результат, корректирует и направляет его.

Творчество нас волнует, манит, ускользает от нас. Мы пытаемся разгадать, овладеть его секретами, однако о нем лучше не скажешь, чем однажды, услышанная автором фраза: "творчество тайна и как бы мы ее не объясняли, оно навсегда останется тайной".

Тем не менее, через самозабвенное погружение в искусство, работу души и ума, пытливость, опираясь на тренировку и опыт, артист постепенно приближается к раскрытию этой тайны. Она недостижима без свободы творческого выражения, однако путь к этой свободе пролегает через умение управлять нервно-мышечной и инерционной энергией, которая материализует внутреннюю творческую жизнь певца в реальное искусство пения.

Опытный певец-художник и мастер своего дела, при пении в любом характере, звучности и темпе, всегда запрограммирован на первоначальный интонационный посыл и кантилену. Он чувствует каждой клеткой своего естества, что сутью пения является божественное искусство музыкально-поэтического распева живой человеческой речи, к которому крик, надрыв и блеяние не имеют никакого отношения.

Тайна творчества, открывая путь к идеалу, неотвязно тревожит и манит художника. Как путеводная звезда, она освещает ему нелегкий труд совершенствования, радуя и обнадеживая, пусть самыми малыми, но ежедневными крупными находками и достижениями, из которых постепенно складываются детали и контуры прекрасного храма искусства пения. Заканчивая главу о совершенствовании техники, мы приходим к следующим выводам:

Образно-смысловой способ мышления является возбудителем и движущей силой творческого действия.

Высшее проявление образного мышления - сквозное видение музыкально-поэтического образа в его развитии и ЦЕЛОСТНОСТИ.

Гармоничность воплощения образа подразумевает его сквозное развитие, полное раскрытие художественной "сверхзадачи" и совершенство ее технического воплощения.

В технике пения можно выделить "три кита" на которых держится искусство пения:

- Устойчивое и динамичное грудобрюшное звуковедение на эластичной диафрагмальной опоре.
- Точная и выразительная интонационно-смысловая атака звука, сверху.
- Отчетливый и осмысленный распев слов на звукопотоке, с направленным вниманием на разговорно-открытый распев гласных.

Предпочтение именно этим трем составляющим автор обосновывает тем, что все остальные проблемы техники пения, в том числе и соединение регистров, решаются только при помощи их согласованного взаимодействия. И наоборот, ослабление одного из трех начал, нарушает и рвет всю цепочку певческих действий.

Глава 3

КОМПЛЕКСНЫЙ ХАРАКТЕР МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ

Значение Школы в формировании личности артиста

Прежде всего зададим себе вопрос: зачем нам нужно образование? Одни ответят: образование нужно для того, чтобы получить профессию, а она поможет определиться в жизни и проявить себя. Эти молодые люди скорее всего будут искать профессию, которая даст прочное и обеспеченное положение и будут поступать в МГИМО, на юрфак, экономические отделения, менеджмент и т.п. Другие скажут: я хочу узнать, как жили люди на Земле, - почему на Земле образовались реки, горы, и что внутри ее? Почему светят звезды и что за ними? - Они будут учиться, чтобы узнать все это. Станут историками, геологами, биологами, учеными и т.д. Третьи скажут: я люблю петь, рисовать, танцевать, играть на фортепиано и хочу этому научиться, чтобы испытывать радость и дарить эту радость другим. И они станут артистами, дирижерами, концертмейстерами, педагогами.

Когда в человеке заложена любовь к творчеству, жадная любознательность, он будет стремиться к образованию, чтобы удовлетворить свою внутреннюю потребность и испытывать радость от своего труда, даже если эта профессия менее выгодна и не обеспечивает прочного положения в жизни, как скажем профессия юриста. Может быть, они не смогут "хватать звезд с неба", но их труды на ниве любимого дела, сами по себе, принесут им счастье и радость в жизни.

Однако, образование это не только профессия, а профессия еще не образование, а род занятий, владение информацией, знаниями и умением в определенном роде деятельности.

Помимо профессиональных навыков, подлинное образование это духовное, нравственное и умственное развитие, - культура, которая формирует личность, создает духовное поле, духовные и материальные ценности, призванные облегчить и осветить жизнь человека, сделать его максимально полезным для жизни и общества.

От культуры человека зависит уровень его кругозора, подвижность ума, действенная любовь и бережное отношение к созданиям природы, рук и ума человеческого. Культура человека проявляется во всем: поступках, поведении, речи, взаимоотношении с окружающим миром и в любом роде деятельности.

Истинная культура держится на основе нравственного начала. Она всегда работает на человека и его жизнь. Деятельность человека даст прекрасные плоды, если это станет его внутренней потребностью. Следовательно, законы культуры должны стать потребностью души человека, как бы внутренним взором, который направляет его действия, возбуждает работу души. Тогда самая простая заповедь культуры - "не делай другому того, что для тебя было бы неприятно" станет нормой поведения артиста и укрепит доверие людей, которые считают артиста человеком особенным и возвышенным.

Может быть, читатель скажет: - "зачем нам читают мораль"? Дело в том, что культура прежде всего необходима артисту-певцу не только для жизни, но и для творчества, в силу того, что она дает глубокое и тонкое художественное видение.

Определяя смысл и назначение творчества, она подсказывает и соответствующий образ поведения: вдумчивое и бережное отношение к музыке, слову, голосовому инструменту, раскрывает такт человеческого общения и многое другое, необходимое для самоутверждения личности.

Значение школы в формировании личности артиста

Цель этой книги, помочь педагогам, студентам и певцам в овладении профессиональной школой естественного народного пения. Однако, эта школа, как и любая другая, характеризуется не только способом пения, изложенным в нашей методике, но и определенными нравственными принципами и творческими установками, которые оказывают решающее влияние на формирование творческой личности и образного мышления певца. Школа имеет определенную идейно-художественную направленность, которая полностью раскрывается в творческой деятельности и репертуаре певца.

Вместе с тем, результаты этой деятельности и влияние, которое она оказывает на людей, находясь в прямой зависимости от духовного и нравственного содержания самой личности артиста.

Сцена, как мы уже говорили, словно рентген просвечивает человека так, что отчетливо видны не только мельчайшие детали внешнего облика и поведения, но и то, что он думает и чувствует. Даже наивный и непосредственный зритель увидит самодовольство, пошлость, грубый перебор, оскорбляющий естественное чувство приличия. Он увидит подмену искреннего чувства расхожими штампами.

Мы не будем сейчас говорить о коммерческой экспансии шоу-бизнеса, который агрессивно формирует спрос и вкусы в своих интересах. Там, как в сказке о голом короле, нередко подменяются и попираются этические нормы и художественные законы профессионального искусства, ради корыстного расчета. Подобные примеры антикультуры извергаются из всех каналов радио и телевидения, нагло навязываются нам на каждом шагу.

Мы говорим о естественном искусстве народного пения, которое работает на личность, питая и просветляя душу человека. Незатейливая на первый взгляд, но высокая в своей простоте, народная песня дает людям родниковую свежесть общения с прекрасным. Наслаждение красотой освобождает сознание от бытовых трудностей, приносит отдых и пробуждает надежду.

Сознавая это, артист должен выходить на встречу со зрителем, как в церковь - наполненным и очищенным.

Сложность педагогических проблем в реалиях современной жизни

Перед педагогом, помимо профессионального обучения, стоит труднейшая задача комплексного идейно-художественного и нравственного воспитания студента. Вся жизнь которого, до поступления в институт, нередко шла в совершенно ином русле.

В современной вузовской практике, педагогу приходится иметь дело с самым разным уровнем природных данных, подготовки и культуры студентов. Это вызвано тем, что быстрое распространение самого молодого профессионального народно-певческого образования, опередило его становление: разрешение проблемы кадров и создание социальных условий для их работы на местах. В связи с этим, из потенциальных местных кадров приходится лепить педагогов и исполнителей посредством заочного обучения, методических разработок и системы повышения квалификации.

По идее, в ВУЗ должны поступать певцы хорошо подготовленные и обученные, в условиях устойчивой системы музыкального образования – школа, училище, ВУЗ.

Народно-певческое образование берет свое начало лишь с 1966г. Оно развивается быстро и интенсивно, но это только начало становления. Поэтому, в современной практике и вероятно в обозримом будущем, придется иметь дело с самым пестрым составом абитуриентов. С хорошими природными данными, но недостаточной подготовкой, испорченных неправильным обучением, или самообучением, с наработанным крикливым пением - широким или плоским звуком, псевдофольклорным пением в грудном регистре с неестественно-грубым редуцированием гласных и т.д. Нередко поступают певцы с искусственно напетым голосом. Чаще всего это природные сопрано, или микстовые голоса, приученные петь форсированным низким голосом.

В этом многообразии, педагогу приходится искать разные психологические подходы, способы и методические приемы обучения. Главная его задача найти взаимопонимание и доступный пониманию студента язык обучения. Если излагать даже очевидные истины, на сухом, строго научном языке, предъявлять студенту требования, которые он еще не осознал, или не в состоянии выполнить, на данном отрезке времени, он закомплексовывается, зажимается и дело не идет.

Педагогу всегда необходимо помнить, что пение, для самого певца, это прежде всего его ощущения. Если он привык петь другим способом, то новое, которое объясняет и требует от него педагог, он не может понять прежде чем не согласует со своими чувствами. На этом этапе обучения, привычные для него ощущения рефлексивно срабатывают гораздо быстрее, чем-то, что ему предлагается. Теоретически он может это представить, но выполнить еще не в состоянии, так как найти согласие между осознанием нового действия, и его ощущением в себе, для молодого певца непросто.

Для этого потребуется терпение и время. Слово, и отношение педагога к студенту, играет в этом процессе такую же роль, как и слово врача.

Найти простой и доступный способ педагогического воздействия, сохранив при этом доброжелательность и живой интерес к ученику, независимо от его способностей, подготовки, личных симпатий и антипатий, может быть, самый сложный момент педагогической практики.

Как известно, научить значительно проще, чем переучить. В нашей практике, педагогу, увы, чаще всего приходится иметь дело с переучиванием. Педагог говорит одно, а в сознании студента прочно засело другое. Все ощущения в это время говорят ему, что по старому петь удобно и привычно. Новое, на котором настаивает педагог, для него трудно, непонятно, неудобно и его сознание отторгает новые требования. Слуховое восприятие тоже приспособилось к прежнему способу. Меняя способ пения, студент теряет привычный слуховой контроль. В связи с этим, во время переучивания он как бы теряет точку опоры.

Понимание, такт педагога, терпеливое разъяснение причин его самочувствия и временного характера той неловкости и неудобств, которые он испытывает, постепенно перестраивают сознание студента. Одновременно с этим происходит и налаживание нервно-мышечных координаций студента.

Каждое объяснение педагога постепенно утверждается в сознании студента показом и практикой. Помимо слухового и визуального контроля педагога, мерилем правильности певческих действий студента являются его ощущение свободы и удобства во время пения. Пусть они возникают пока, хотя бы, на самом простом примере - попевке, фразе, предложении. Ощувив это состояние, студент скорее поймет из чего оно складывается: - "Да вы же мне это говорили!" Чем больше будет таких прозрений, тем скорее его певческое мышление будет поворачиваться в нужную сторону. При всех затруднениях, студента необходимо ободрять, убеждать, поддерживать его веру в себя, но в то же время, держать в строгости, приучая к дисциплине, обязательности и систематической работе.

Согласованность и взаимобязанности в дуэте "Учитель — Ученик"

Результат обучения находится в прямой зависимости от взаимопонимания и согласованности усилий дуэта: Учитель — Ученик.

Приведем пример из практики. При встрече с новой студенткой Б., автор заподозрил у нее искусственно напетый грудной альт. Об этом говорила низкая позиция звука, затруднения и напряженность при движении голоса вверх. Не чувствовалось свободного резонирования, обертонов и густоты, характерных для естественного тембра в этой тесситуре. В привычной манере певица с трудом дотягивала до си бемоль первой октавы.

При дальнейшем движении вверх, голос звучал крикливо, затем происходил регистровый слом и дальше она могла издавать звуки только головным регистром, причем слабые и лишенные тембра. Однако, от ре второй октавы и выше, прослушивались звуки более определенные и естественные по тембру, и певица извлекала их без голосового напряжения и неудобств. В дальнейшем она вспомнила, что именно так, пела и раньше, в детском академическом хоре.

Педагог определил ее тип голоса, как средне-высокий, что требовало еще подтверждения на практике.

Началось переучивание. Прежде всего, начали с выстраивания голоса, при помощи высокой позиции звука и головного посыла его на диафрагмальную опору. Попутно и ненавязчиво закрепляли принцип энергии звуковедения на ЭЛАСТИЧНОЙ опоре.

Распевания практиковались преимущественно в нисходящем порядке, в удобной тесситуре, от си бемоль малой до До второй октавы, начиная с примарной зоны. Постепенно расширяя диапазон и выявляя естественный тембр. Потом шли поиски, во время которых нащупывалось правильное и понятное для ученицы звукообразование. Приходилось по ходу варьировать упражнения, меняя темп, характер движения мелодии, чередовать плавный ритмический рисунок с пунктирным, мысленное произношение слов с реальным и т.д.

Тренировались скачкообразные переходы из одного регистра в другой: из грудного в головной, и наоборот, из микстового в грудной, из головного в микст и т.д. Поступенное движение снизу вверх и сверху вниз отрабатывалось как бы на протяженных столах, через паузу и со скатом вниз на грудной регистр.

При всех вариантах соблюдалось неотступное правило: точная и обязательно сверху, интонационная атака звука. Задавался способ темп и характер движения упражнений: стаккато, легато, маркато (отрывисто, плавно, плавно с подчеркиваниями). Однако, в любом упражнении в сознание студента внедрялось понятие взаимосвязанного единства образно-смысловой интонации и высокой позиции. Были обозначены и достигались точные ориентиры: от слова - сверху, с опорой на грудной тембр.

Следует заметить, что упражнения на каждом занятии подбирались и варьировались по интуиции педагога, в зависимости от физического и психического состояния певицы. Скажем,

если упражнение удобное вчера, сегодня стало неудобным, придумывалось и подыскивалось другое, которое создавало нужное состояние и настрой.

Певица сопротивлялась. Просила - "пониже, пониже". Ускользала от распеваний: "я уже распелась". При исполнении привычного репертуара переходила на старый способ пения. Благодаря упорству педагога, во время занятий достигался положительный результат, но на своей работе (она училась на заочном отделении), снова возвращалась на привычное для себя пение.

Тем не менее, по мере изменения образа певческого мышления, у певицы стало меняться отношение к репертуару и смыслу пения. Голос стал более свободно продвигаться в головной регистр. С закреплением навыка соединения регистров, стал свободнее и естественнее звучать грудной регистр.

Педагогу (добавим опытному) каждый день приходилось искать контакт с естественной природой певицы и нащупывать тактику педагогических подходов, убеждая не только словами, но и делом. Все это постепенно перестраивало ее творческое сознание.

После каникул, на третьем году обучения, она запела своим голосом на соединении регистров. Стала просить "повыше, повыше", интересоваться более сложным и содержательным репертуаром драматического характера. Это была уже другая психика - началось культурное и творческое прозрение. С ней уже можно было говорить на творческом профессиональном языке, так как она уже сама почувствовала перспективу творческого развития.

Этот пример дан для того, чтобы понять насколько сложен процесс обучения, и перестройки, и какая неуклонная настойчивость, и компетентность педагога нужны, чтобы преодолеть штампы и достигнуть устойчивого успеха.

"Печальная повесть" о педагоге

Еще раз вернемся к тому, что педагог должен работать с увлечением и интересом к ученику, проявлять терпение, неуклонную, но разумную настойчивость и последовательность. Творческим воздействием он должен раскрывать сущность искусства, его глубину и красоту. Здесь нужно искать живые примеры, делиться со студентом творческими впечатлениями, прибегать к сравнениям, анализу репертуара и мастерства выдающихся артистов, одним словом, делать все, что поможет воспитать художественный вкус студента и пробудить его творческое мышление.

Весьма значительную роль в силе творческого воздействия на студента играет личность самого педагога. В глазах студента он должен быть образцом поведения, отношения к делу, преданной любви к искусству. Личный пример доброжелательности, объективности, глубины образного мышления и творческой принципиальности является лучшим средством воспитания студента.

Для этого недостаточно классных занятий. Необходимо внеклассное общение: совместное прослушивание и анализ аудио-записей известных певцов, мастеров народного пения, с последующим анализом. Посещение и разбор концертов, художественных выставок, обмен впечатлениями и мнениями и т.д.

Всецело отдавая и опустошая себя каждый рабочий день, педагог должен и сам восполняться, набираться новых впечатлений, идей, углублять свои знания, восстанавливать силы для дальнейшей плодотворной работы.

Он должен подготовиться к каждому занятию. Приходить на работу свежим, здоровым, полным энергетического заряда, чтобы его хватило на целый день напряженнейшей работы.

Он должен, должен, должен!.. На это нужны силы и время, а ведь человек не робот. На него так же, как и на студента влияет все, что нас окружает, и что с нами происходит. От изнурительного повторения одного и того же с одним, другим, треть педагог психически истощается, устает, может выйти из терпения, раздражаться и сердиться на непонимание, недобросовестность. И тогда педагогический процесс идет вкривь и вкось, изнуряя и педагога и студента. Не забудем также, что педагоги, помимо учебных занятий, проводят большую организационно-методическую работу, создают научные труды, активно участвуют в творческой и общественной деятельности.

Вывод здесь один: для полноценной педагогической деятельности необходимо время для творческого роста и сохранения здоровья педагога в полноценном рабочем состоянии. Необходимы достойные социальные и "производственные" условия для его работы и жизни: уютный и удобный класс с нормальной температурой и вентиляцией, настроенный инструмент, видео и аудио техника для просмотра и прослушивания, место отдыха в перерыве между занятиями.

Достойное место обитания для жизни и столь же достойное ее материальное обеспечение, как скажем в Испании в настоящее время, где образование является приоритетным направлением государственной политики.

В реальной действительности педагогическая нагрузка всегда была напряженной. В наши дни, сокращение необходимого материального обеспечения, связанное с этим сжатие учебных планов, штатного расписания создает еще большее напряжение в работе педагогов, которые фактически работают на износ. Все это негативно сказывается на качестве обучения.

Сокращение бесплатного обучения и материальной поддержки студентов приводит к тому, что одаренные, но мало обеспеченные певцы, не попадая в число трех "счастливчиков" бесплатного обучения остаются "за бортом". А счастливчики, занятые поисками жизнеобеспечения, не успевают осмысливать и закреплять знания, заложенные в учебной программе.

Увы! Мы вынуждены приспособливаться к реальным условиям, увеличивая интенсивность обучения. Это вынуждает педагогов, — ценой здоровья спрессовывать содержание часового комплексного творческого объема в десять минут. Мы не можем поставить "памятника героям", но должны засвидетельствовать, что добросовестная, с десятикратной отдачей работа педагога в наши дни является ПОДВИЖНИЧЕСТВОМ. Педагоги, по призванию, несут этот крест, потому что не могут иначе. Как рыба устремляется на нерест, прорываясь через все препятствия, так и они, жертвуя собой, отдают ученику все свои знания и силы, стремясь обучить его профессии по законам культуры, красоты и человечности, на которых держится и живет творчество художника.

Казалось бы, бесполезно говорить в нашей книге об этом: — изменить реальность не в наших силах. Тем не менее, история движется и невзирая ни на что, жизнь идет вперед. Нужно верить, что настанет время, когда люди осознают, что культура предмет первой необходимости человека и общества. Возможно, тогда этот крик души услышат те, в чьих силах претворить его в жизнь.

Ответственность студента за результаты обучения

Вы услышали невеселую поэму о педагоге: его долге, обязанности, преданности своему делу, однако, как мы знаем, есть и вторая сторона в учебном дуэте — Студент. Если у студента нет страстного желания учиться, если он не выполняет своих учебных обязанностей, пропускает занятия, приходит на занятия неподготовленный, не в форме и без соответствующего настроения, если он часто болеет - никакие усилия педагога не принесут должного результата.

Как мы помним, смысл комплексного образования заключается в формировании (образовании) личности студента: его мировоззрения, отношения к окружающему миру, идейно художественной направленности, обоснованными и компетентными оценочными критериями, принципиальной нравственной, творческой и жизненной позицией, которой он будет руководствоваться в своей деятельности и проверять результаты своего воздействия на других людей. Все это станет для молодого специалиста опорной точкой, которая поможет ему осознать смысл своей профессии, свое место и предназначение в жизни и обществе. Именно для этого нужны многосторонние знания, широкий кругозор, стремление к совершенствованию, глубина духовного и нравственного содержания любого специалиста. Особенно большое значение это имеет в художественном роде деятельности.

Талант артиста, художника, литератора качество не только прекрасное, но и опасное. Сила художественного воздействия очень велика. Очаровывая, пленяя и увлекая людей она направляет их вкусы, желания и устремления в ту, или иную сторону, формируя таким образом их сознание. Этим часто пользуются не только позитивные, но и темные силы общества. Талантливый, но беспринципный художник, пренебрегающий нравственными основами, становится опасным орудием в руках темных сил. Популярным артистам, певцам, музыкантам люди всегда доверяют. Их воздействие носит массовый характер. Именно поэтому, они должны сознавать свою особую ответственность, использовать свой природный дар по его прямому назначению - приносить людям утешение, облегчение, создавать высокий настрой души, вселять надежду, наполнять жизненной силой.

Может быть, это и является самым главным из всего, что Учитель должен заронить в душу Ученика, подкрепляя это личным примером.

В тоже время, не следует забывать, что внушить что-либо и научить студента без его собственного, добавим действенного, желания невозможно. Учить нужно, но научиться студент может только сам. Педагог направляет и пробуждает творческие силы студента, дает ему сумму точных знаний, корректирует его действия, но студент должен слышать, понимать педагога и полностью ему доверяться, охотно выполняя все его требования и пожелания.

Впереди всегда должно идти ЗНАНИЕ. Студент обязан приходить в класс к педагогу полностью подготовленным к занятиям. Он должен знать наизусть текст и мелодию нового произведения, продумать, понять его смысл, разобрать, проанализировать его, прежде чем он приступит к пению на уроке. Если студент еще не знает, что и о чем он поет, откуда это произведение, кто его создал, в какое время, он не почувствует стиля и характера произведения, его певческие действия будут неуверенными, неловкими, заторможенными.

На практике студенты часто пренебрегают подготовкой к занятиям, ссылаясь на занятость, недомогание и прочие обстоятельства. Педагоги не всегда проявляют достаточную требовательность. В результате, студенты обкрадывают сами себя, так как профессия не прощает небрежного отношения. Студентам следует осознать, что классные занятия могут дать только часть образования, остальное студент должен дополнить самоподготовкой, которая позволит ему раскрыть, углубить и освоить в полной мере содержание классных занятий.

Вторая, крайне важная и жизненно необходимая сторона, результативности обучения и профессиональной деятельности певца - состояние его здоровья. Вечно больной и хилый певец никогда не добьется успеха. Поэтому, в самом начале обучения, он должен усвоить определенные правила профессионального образа жизни и поведения, направленные на сохранение его физического и духовного здоровья, которое, вместе с прочными профессиональными навыками, станет залогом его творческого долголетия.

Здоровье и выносливость голосового аппарата, обеспечивает, прежде всего, правильная и прочная постановка голоса. В силу этого, сама профессия обрекает певца на укрепление и совершенствование постановки голоса, на фоне художественного и музыкального развития. При этом, необходимо учитывать, что вокальное искусство особенно хрупко, а певец остро впечатлителен, раним и подвержен нервным срывам. Это объясняется тем, что голос его настолько тесно связан со всем организмом, что мгновенно реагирует на малейшие изменения и неблагоприятные внутри самого организма. Отсюда происхождение нервных срывов, фонестений, психических надломов, потери голоса.

Утешает только то, что прочные профессиональные навыки умирают в человеке последними. Певцу необходимо постоянно укреплять и развивать их, одновременно поддерживая состояние своего организма и голосового аппарата в нормальном рабочем состоянии.

Прекрасный пример этому И. С. Козловский, который до девяноста лет сохранил певческую форму. Он не разговаривал на улице, в холодную погоду прикрывал лицо широким шарфом и никогда не пел в нездоровом состоянии, не говоря уже об идеальной постановке голоса, которая позволяла ему петь в щадящем режиме. Он пел настолько эластично и ровно, его дикция была так отчетлива, что даже на полновзвучном форте ему не приходилось форсировать звук.

В современных условиях жизни трудно сохранить устойчивое здоровье. Тем не менее, при желании, человек в любых условиях может найти приемлемые и простые способы сохранения певческой формы и работоспособности. Прежде всего, это закаливание организма, физические и вокальные упражнения и определенный режим поведения. Разумные самоограничения, отказ от вредных привычек – курения, алкоголя, и пр. Очень утомителен и вреден для певческого голоса громкий, возбужденный, тем более продолжительный разговор, особенно вперемежку с пением. Тем не менее, в профессиональной практике, в перерывах, предназначенных для голосового отдыха, певцы начинают возбужденно и громко разговаривать на волнующие бытовые темы. В результате к концу рабочего дня, они жалуются на голосовую усталость.

Певцам не следует разговаривать на улице в ветреную, или прохладную погоду. В холодную погоду это просто недопустимо. При необходимости, можно хотя бы прикрыть лицо шарфом. Казалось бы, не нужно говорить, что певцам, нельзя ходить с непокрытой головой, нельзя часами “поджариваться” на солнце. Очевидно, это все знают, но поступают, не так как надо, а как хочется в данный момент, забывая, что за проявленное легкомыслие придется расплачиваться.

Эти правила очень просты, но их исполнение требует системы, организованности и воли, до тех пор, пока они не войдут в привычный образ жизни, как, например, привычка чистить зубы. Все это относится к культуре профессионального поведения певца, которая вырабатывается в результате самодисциплины, воспитания, привычки контролировать свои действия и управлять ими. Если психика певца постоянно работает в этом направлении, он постепенно приобретает необходимое искусство владения собой. Это кажется трудным, порой невозможным, но ведь “глаза страшат, а руки делают”, а “упорство и труд все перетрут” (подробнее об этом см. ниже).

Профессиональные заболевания голосового аппарата чаще всего случаются от неправильного - грубого и резкого пения, утомляющего голос, особенно в нездоровом состоянии. Любое неблагополучие голоса: простуда, ларингит, насморк, кашель осложняет положение.

Очень часто певцы пренебрегают первыми признаками голосового заболевания. Не принимая должных мер, они продолжают петь в концертах, ссылаясь на необходимость. Потом это оборачивается гораздо большими потерями. Поэтому, при первых признаках заболевания, необходимо принимать самые массированные меры для его ликвидации и конечно, на это время, установить режим молчания.

Лучше потратить два, три дня на восстановление голоса, чем выбыть надолго из певческой формы.

К сожалению, не только небрежность к своему поведению и здоровью осложняет дело. Часто условия жизни, материальные затруднения, боязнь потерять работу вынуждают певцов работать в больном состоянии. Здесь можно рекомендовать следующее:

1. Делать это только в случаях крайней необходимости, в порядке исключения, выбирая из двух зол наименьшее. Во время пения, использовать охранные средства: мягкую атаку, устойчивость импеданса, исключая форсирование звука. Этому поможет активизация художественного чувства, образное представление, певческая воля: выразительность и убедительная сила речевого распева.
2. Строго соблюдать щадящий режим поведения; не разговаривать, лечиться, беречься простуды, избегать стрессовых ситуаций, не поддаваться пессимизму, настраиваясь на положительные эмоции, уверенный и обнадеживающий взгляд в будущее.

Следует помнить, что работодатели не любят часто болеющих певцов и их можно понять, они обязаны обеспечивать стабильность и качество творческой работы. Ленивых, больных и безвольных пессимистов никто не любит. В силу этого, для своей же пользы, студентам, а профессионалам тем более, необходимо заботиться о выносливости голоса и сохранению певческой формы, с начала и до конца своей творческой жизни.

Решающую роль в этом играет состояние здоровья и умение владеть голосом. Это умение держится на основе хорошей и прочной певческой школы, а так же выработанной системы сохранения работоспособной певческой формы, при помощи ежедневного разогрева и настроя голоса на идеал звукообразования.

Именно этому предмету посвящена настоящая работа, неоднократно проверенная опытом. Так артисты Северного хора, с которыми, помимо автора, работают его ученики - хормейстеры и педагоги вокалисты, в течение многих лет проходили обследование у выдающегося ларинголога профессора Райкина в Ленинградском институте фониатрии. Там всегда отмечалось хорошее качество вокального обучения в хоре, вследствие этого, у певиц не наблюдалось профессиональных голосовых заболеваний; утолщений и узелков на связках. И это несмотря на то, что режим хоровой работы у них напряженный и творческая необходимость заставляла артистов порой петь и в больном состоянии (насморк, кашель, покраснение связок). Однако правильное певческое воспитание и бережное отношение к голосам певиц сохраняло им певческую форму и продлевало творческую жизнь. Так, например, солистка хора Пелагея Пугачева работает в хоре около сорока лет, не теряя профессиональных качеств и не останавливая творческого роста.

Второй пример, ларинголог РАМ Н. В. Оленчик неоднократно отмечала, что студенты кафедры хорового и сольного народного пения, несмотря на большую голосовую нагрузку, болеют гораздо реже, чем студенты вокального факультета.

Вместе с тем приходится констатировать, что наши студенты, и профессиональные артисты весьма небрежно относятся к своей голосовой профессии. Многие курят, в перерывах между пением, неудержимо разговаривают, и даже выходя на улицу, разогретые после пения, продолжают любимые "речевые упражнения".

В период гриппозных эпидемий, сближаясь с сотоварищами, они пространно сообщают о своих недомоганиях, перемежая речь чиханием и кашлем. Хотел бы автор, чтобы его ученики и читатели, проанализировав свое поведение, сказали, что это не так.

Методические рекомендации

В состоянии недомогания, перед пением нужно мягко и ласково разогревать голос на коротких, подвижных попевах, выстраивая высокий интонационный посыл на мягкой атаке, как бы раскачивая и баюкая голос. Этому способствуют фонемы У, И. Полезно проимитировать жалобный плач на звуках фа-ми-ре-, фа-ми-рее, затем, последовательно транспонировать попевку вверх и вниз.

Распеваться следует в пределах удобного звукоряда, без насилия расширяя его, по мере настройки голоса. Варьировать попевки, меняя характер и темп движения. Например, исполнять в оживленном движении попевку на звуках мифа, мифа, сольфа, сольфа, сольфамиредо, сначала подразумевая удобную гласную, а потом, произнося ее. Затем, если позволяет время и состояние голоса, следует переходить к пению с удобными словами, например: "Я, иду, иду, иду, иду, "Я иду по улице домой", "Мы сидели с милым у ручья" и др.

Такие же распевания рекомендуются для настройки голоса после болезни, или утомлении. Во время распеваний нужно мысленно и ласково поглаживать голосовые связки, ободрять и хвалить их, так как психический настрой играет в этом деле неоценимую роль (подробнее об этом в разделе психики).

Положительный результат таких распеваний подтверждает многолетняя практика автора.

Знаменитая теперь, его ученица участвовала во Всероссийском конкурсе исполнителей народной песни. Обстоятельства сложились для нее крайне неудачно. К началу конкурса она заболела, по известному "закону подлости". На жеребьевке ей достался первый номер на все три тура. Певцы знают, что в десять часов утра петь очень трудно, тем более в больном состоянии. Самочувствие у неё было скверное, голос охрип и совершенно не подчинялся. Однако, мягкие, успокоительные распевки перед началом конкурсного выступления, ласково массируя голосовые связки, настраивали их на высокую позицию и постепенно приводили в певческую форму.

Ученица и педагог пережили трудные дни, но артистизм, творческая воля певицы, правильная настройка голоса, ободряющее и твердое педагогическое воздействие, помогли ей завоевать звание лауреата, несмотря на то, что болезнь сказывалась на звучании ее голоса.

Второй пример: Государственный Академический Северный русский народный хор должен был выступать в зале им. Чайковского. По дороге из Архангельска в Москву, хор охватила эпидемия гриппа. На репетиции перед началом концерта оказалось, что все певицы в той, или иной степени нездоровы, а из партии первых сопран пришли только три певицы, да и они едва могли петь.

Когда автор стал распевать хор, слышался только скрип и сип. Однако отступить было некуда - перед нами была МОСКВА. Это понимали все.

Сочувственный, но непреклонно-волевой тон обращения с певицами, мягкий, терпеливо-ободряющий настрой голосов сделали свое дело. Стали пробиваться отдельные чистые звуки. Когда певицы их услышали, они поверили в себя, вдохновились и у них пробудилось то второе творческое дыхание, которое есть у каждого артиста.

Концерт состоялся на профессиональном уровне, зрители аплодировали. Правда, после концерта наш уважаемый автор, композитор А. С. Абрамский сказал: "Ваши хормейстеры недостаточно работают, сопрано совсем не звучат".

Эти примеры показывают какое значение имеют распевания в отлаживании механизма вокализации, расширения диапазона, сохранения певческой формы, работоспособности певца и продуктивности творческой работы. Учитывая сказанное, в профессиональной практике, несмотря на трудности работы и нехватку времени, певцы не должны пренебрегать настройкой голоса, в надежде, что распойются в концерте.

В педагогической практике, работающие студенты нередко приходят на занятия после репетиции, или концерта и избегают настройки голоса перед уроком. Если педагог "идет на поводу" студента, то во время работы над репертуаром, приходится тратить больше времени и сил на налаживание правильного звукообразования. Поэтому, настройка голоса необходима перед каждой репетицией и концертом.

Она может быть очень краткой и щадящей, если голос утомлен. — Может быть эмоционально возбуждающей и разогревающей, если тонус певца понижен, но она необходима, как лучшее средство постановки, тренировки и укрепления голоса.

Обычно студенты после успешного занятия по специальности, после анализа и закрепления найденного, предпочитают "почивать на лаврах", вспоминая о том, что было на предыдущем уроке, только накануне новой встречи с педагогом. Однако давно доказано, что достигнутые успехи нужно закреплять сразу, на свежее сознание. Ежедневная, углубленная самостоятельная работа, пусть даже в течение пятнадцати, двадцати минут, позволит студенту стабильно наращивать мастерство. Если же нет возможности петь в голос, по каким-либо причинам - нездоровья, напряженном режиме гастролей и пр., нужно это делать мысленно, вспоминать, анализировать, осмысливать. Голова творческого человека должна быть постоян-

но занята творческими задачами. Такая внутренняя работа может подчас принести больше пользы, чем бессмысленное и утомительное повторение упражнений.

Подытоживая, выше сказанное, мы можем сделать вывод. Приводимые примеры достаточно убедительно говорят о том, что лучшим средством сохранения работоспособности голоса является прочно закрепленная Школа пения, которая состоит из совокупности способа пения (постановки голоса), формы образного мышления, идейно-художественной направленности, целевых установок и нравственных ориентиров.

Стратегия и тактика методики обучения

Стратегической задачей обучения народному пению является воспитание самобытного, высоко профессионального, широко образованного певца и педагога, наделенного всеми качествами культурной и гуманной творческой личности. Этой благородной цели педагоги и певцы с большой буквы, посвящают свои жизни и отдают все свои творческие силы. Тем не менее, полноценный желаемый результат достигается в редких случаях. Длительный, глубокий и сложный процесс погружения в творчество и формирования личности требует не только способностей, энтузиазма, времени и сил, но и необходимых условий, которые способствуют осуществлению этой цели.

Первоначальный этап и применяемая методика профессионального обучения играют, может быть даже решающую роль, в этом процессе, так как именно в это время закладываются основы — фундамент, на который опирается все дальнейшее творческое развитие певца.

Методика обучения это не только закрепление профессиональных навыков, но и средство преобразования узкого — бытового, обыденного, мировоззрения студента в объективное и плодотворное творческое мышление. Такое мышление постепенно открывает перспективы творческого и личностного развития. В этом положительном процессе постепенно формируются вкусы, идейно-художественные убеждения, гуманные и нравственные начала.

Дело это нелегкое. Тем не менее, еще Архимед сказал: — “Дайте мне точку опоры и я переверну весь мир”. Сознание и психика ученика это своего рода целый макромир. Под этим углом, данную методику обучения можно считать той точкой опоры, посредством которой Учитель преобразует и формирует творческое мышление будущего певца, одновременно помогая ему овладевать необходимыми профессиональными навыками. Этот процесс требует большого времени. Поэтому не случайно, сложившаяся система музыкального образования предусматривает три ступени для полноценного обучения и воспитания музыканта исполнителя: музыкальная школа, училище и ВУЗ.

В музыкальной школе и училище, должны быть прочно закреплены естественные первоначальные певческие навыки и обеспечено необходимое на этом уровне музыкально-художественное развитие. Среднее звено - училище должно закрепить основные певческие навыки и обеспечить полноценное музыкальное образование и культурное развитие. В нашем молодом образовании, эта система находится еще в стадии становления и не может обеспечить полноценной подготовки абитуриентов для высшей школы. В связи с этим, в ВУЗе часто приходится начинать с переучивания студентов и закрепления азов. Творческие задачи на высоком уровне студенты начинают понимать только со второго полугодия третьего курса...

Ключевая задача методики обучения

Ключевая задача методики обучения заключается в том, чтобы найти простой и доступный способ, который преобразует сложные певческие действия, в простые и ясные понятия, помогающие раскрыть содержание и глубину материала.

Прежде всего, педагогу, необходимо в этом разобраться, чтобы понять: — “Простое в сложном и сложное в простом”. Подкрепим эту мысль примерами. Всего одна реплика Галилея: — “А все-таки она Вертится” перевернула представление о мироздании, а яблоко, согласно легенде шутника Вольтера упавшее на спящего Ньютона, заставило его задуматься: — почему оно падает вниз? Это привело его к открытию закона всемирного тяготения.

В то же время, проникая в глубину предмета, явления, можно в самом малом раскрыть необытную глубину и смысл. Например, в своей работе: “Логика символа” А. Ф. Лосев с убедительной силой и яркостью раскрыл магическое значение символа, на примере внушающего воздействия герба Советского союза. Автору этой работы стало понятно, почему глядя на все полосатые, пестрые, перекрещенные, звездные и прочие флаги и знамена, в его сознании все время возникает серп и молот на ярком красном знамени. Оказывается он, как и множество людей его поколения, жили под магией этого символа, который невольно отожде-

ствлялся с понятием Родины и ее Великого Подвига. В свое время, впечатление об этом, автор выразил в стихах:

*«На гербе твоём и мир и высь,
Серп и молот крепко обнялись,
В них мечта народа,
Братство и свобода,
На гербе твоём и мир и высь!»*

Можно по разному относиться к Советской власти и способу осуществления идеи, заложенной в этом символе, однако, мечта о социальной справедливости и свободном союзе людей труда испокон веков, тревожила лучшие умы человечества (вспомним “Город солнца” Кампанеллы). Символ герба несомненно блестящее творческое воплощение этой мечты.

По этой же логике, простая и незамысловатая по музыкальному складу — “малая” народная песня содержит в себе эмбрион целого художественного мира, который по мысли Белинского и по факту является источником бесконечного развития, (см. выше песни: “Во поле береза стояла” и “Не знаты то, не знат”). Несомненно, что и вся Великая Русская музыка, начиная с Глинки, обязана своим рождением этой простой народной песне.

В вокально-педагогической практике, чаще всего наблюдается дидактизм: - поучения и наставления. Некоторые педагоги имеют склонность к теоретизированию и начетничеству, на уровне своего недавнего студенческого опыта. Это утомляет сознание ученика, еще не готового к восприятию объяснений педагога. Такой учитель всеми силами и средствами, которыми он располагает, стремится научить. “Научение” дело хорошее, но в этом есть и обратная сторона медали:

“Воздействие науки на человека двойственно. Прежде чем предложить ему действительные знания, она разрушает массу фиктивных представлений, долгое время казавшихся действительным знанием”. (Гос.Фин.АК. РФ, каф. Философии)

Студент еще не чувствует и не слышит того, что ему предлагают, а поэтому ОНО вызывает у него сомнения, а порой и недоверие к преподавателю. По этой причине некоторые студенты перебегают от одного преподавателя к другому, но ничего хорошего из этого не получается.

Студенты хотят сразу петь, не сознавая при этом, что путь к умению, мастерству и успеху, медлителен и тяжок.

Процесс освоения — образования тонких дифференцировок в головном мозге и соответствующих им нервно-мышечных действий, к которым относятся и певческие, идет как бы наощупь, с переменным успехом, путем проб и ошибок. Учителю и ученику всегда хочется ускорить этот процесс. Если на занятиях достигнут нужный результат (а в нормальном педагогическом процессе он должен быть обязательно достигнут), то учитель вправе требовать от ученика, чтобы этот результат был закреплен.

На практике случаются парадоксы: после положительного результата, достигнутого на занятиях, учащийся с энтузиазмом начинает закреплять его дома. Приходит на следующее занятие с чистой совестью и уверенностью получить одобрение. Вместо этого, его ожидает гнев, а иногда и отчаяние педагога: все потеряно - ученик занимался бестолково, все приходится начинать с преодоления неправильных домашних наработок. Но раздражение и гнев здесь не помогут, следует терпеливо выяснить, как студент занимался, объяснить его ошибки и ограничить самостоятельную работу четкими и конкретными задачами, с которыми учащийся в состоянии справиться.

Например, занятие с очень способной ученицей Л., после большого перерыва прошло, что называется “на одном дыхании”. Ученица схватывала и выполняла все с полуслова, впервые полноценно прозвучали ре и ми бемоль 2 октавы а фонеме У.

После распеваний, регистровые затруднения в песнях преодолевались ею легко, без труда. Л., пела с вдохновением, голос звучал ровно и свободно. Педагог был в восторге, певица так же.

На следующем занятии упражнение, с предыдущим “волшебным результатом, сразу” не пошло, с трудом удавалось добиться высокой позиции, особенно в распеве гласной А (в слове гуляла). Певица “потеряла” способ пения от слова и неосознанно перешла к более привычному для себя — голосовому. Утратив связь со словом, голос стал неуправляем. Умом она понимала требования педагога, но голос не подчинялся.

Замена слов в упражнении результата не дала. Пришлось начинать, как говорится “от печки”: выстраивать голос на мычании от интонации, в объеме б терции в нисходящем и восходящем порядке. Пропевать в этом же объеме попевку с движением вверх и вниз по полутонам. Затем пропевать первый вариант попевки, поочередно, в мажоре и миноре на ойотированных гласных О, Е, Я, отдельно каждый звук, затем слитно. Когда не получался приоритет словесного посыла, педагог возвращал певицу к слитному проговариванию этих гласных, с подразумеваемым внутренним смыслом. Упражнение переходило в игру: менялись настроение, мимика, интонации - веселые, грустные, шутливые. Все это, помогало вернуться к смысловому мышлению и пению от слова. Вернуться к изначальному успеху удалось с трудом.

При выяснении причины сбоя оказалось, что Л., занималась в помещении с звукопроводными стенами. Стеснялась соседей и пела вполголоса. Нервное напряжение, мышечный зажим и потеря опоры на приглушенном пении, вытеснили более новые, еще шаткие навыки. Таким образом, интенсивная домашняя работа пошла не на пользу делу, а во вред. Утешительно только то, что плохой результат это тоже результат, так как человек на своих ошибках учится “от обратного”. Кроме того, достигнутый хороший результат совсем не пропал он, всего лишь, “спрятался” в блоке памяти и в дальнейшем сработает. Эта же ученица однажды перестаравшись с фоновой У, стала неестественно глубоко ее раскрывать: как бы на О. После объяснений, что У открывается ближе, чем О и показа, как это делается, она все поняла, но сделала это не сразу: мешала неправильная домашняя наработка.

Шаткость и переменность процесса усвоения связаны с тем, что, по результатам исследования И. П. Павлова, “ход дифференцировок может быть как почти прямолинейным, так и волнообразным, и последнее не всегда может быть отнесено к каким-нибудь внешним нарушающим влияниям, а к колебаниями ВНУТРЕННЕГО НЕРВНОГО ПРОЦЕССА при этом происходящего” (83 т.5, с.135-136). Исходя из этого, при работе с учениками необходимо учитывать их склад ума, темперамент, а так же внешние воздействия — неприятные события, впечатления, так как все это влияет на психику певца. Проявляя терпение, Учителю следует перестраивать ход мыслей в нужном направлении.

В моменты нервных срывов, или внезапной заторможенности, необходимо воспитывать и укреплять психику ученика методом отвлечения, переубеждения, поднятия эмоционального тонуса и уверенности его в своих силах. Достигнутый результат, в свою очередь, укрепит необходимую веру студента в педагога.

Формула педагогического воздействия примерно должна звучать так: — “при условии, если твои действия будут осмысленны, естественны и целесообразны, у тебя есть все возможности для реализации своих способностей и творческих сил”.

Раскрытие роли психического фактора в процессе обучения

Значение психического фактора в обучении трудно переоценить, поскольку пение и обучение ему это, прежде всего психический процесс, а мышечные действия певца находятся в прямой зависимости от того, как он думает и что он чувствует.

С давних времен в вокальной педагогике царствовала миоэластическая теория. Она считала смыкание и размыкание голосовых связок, при фонации, только мышечным действием, которое проходит в результате давления грудного воздуха на голосовые связки

Однако, открытия Юссона, в конце 19 века, перевернули утвердившиеся представления. Его исследования доказали, что сигналы головного мозга, идущие по возвратному нерву к голосовым связкам, влияют на характер их смыкания. Это вызвало бурю ожесточенных споров, по поводу которых Юссон говорил, не без юмора, что если бы он сделал это открытие в средние века, его бы сожгли на костре. Спорят об этом и до сих пор, так как ученые еще не могут определить, какие группы мозговых клеток задействованы в этом процессе.

Автор склонен доверять Юссону, так как здравый смысл и богатый педагогический опыт подсказывают ему, что ни одно сознательное, тем более творческое действие не может состояться без участия мозговых сигналов, и человек поет так, как он думает.

Вместе с тем, научить певца думать просто и целесообразно не так легко. Психика певцов настолько загромождена разными представлениями, посторонними мыслями, попутными соображениями, противоречивыми ощущениями, что пробираться через этот лес, заваленный буреломом, настолько трудно, что порой учитель и ученик приходят в отчаяние.

Так, например, к автору приходит студент народно-хорового отделения на первое занятие по вокалу и никак не может запеть. Он стоит и молчит. “Пойте!”, говорит педагог, “а как?” спрашивает студент. П. “Ведь вы же поете? — Поете в хоре, вот так и пойте!” — студент молчит. С разными подходами и вариациями это продолжалось довольно долго. Студент

молчал, потому что внезапно возникшее “как”, затормозило его психику. Спасло восклицание потерявшего терпение педагога: — “Ты слышал, как мычит корова? — Изобрази это!” Студент воспроизвел мычание и урок продолжился. Отчего в его психике наступило такое внезапное торможение, он объяснить не мог. Вероятнее всего причиной была застенчивость, боязнь плохо выглядеть в глазах педагога, или отчуждающее обращение педагога на Вы?

Может быть это и не очень педагогично, но автор предпочитает обращение с учеником на ты: — вспомним Пушкинское: “Пустое Вы сердечным ты, она обмолвись заменила” Ты, когда за ним стоит тепло и доброта, помогает установить доверительный тон со студентом, снять нервное напряжение и раскрепощает их взаимоотношения.

Психика певца, устойчивость его нервной системы, имеют огромное значение в успехе конечных результатах обучения. Можно сказать, что при наличии профессиональных данных природной способности к пению, здоровая нервная система, прочная нервная клетка, являются залогом продуктивности обучения, прочности усвоения и выносливости в работе. Под выносливостью подразумевается способность певца работать в любых условиях и длительное время без усталости голосового аппарата.

И наоборот: неустойчивая нервная система, чрезмерная впечатлительность, комплекс неполноценности, неумение справляться со своими эмоциями, страстями и пристрастиями своим поведением, а уж тем более нервные расстройства и расстроенное здоровье, являются главной причиной неудач и срывов как при обучении, так и в профессиональной деятельности.

Главный вывод из сказанного — положительный результат занятий с педагогом, при самоподготовке дома, находится в прямо-пропорциональной зависимости от положительного эмоционального фона, при котором происходит процесс обучения. Максимальный результат возможен только на этом фоне!

Нервный студент, даже в обычной учебной обстановке на уроке пения, при малейшей неудаче, или ожидания неудачи, напрягается. Все мышцы его зажимаются, шея вытягивается, глаза устремляются в потолок. Его обуревают множество посторонних мыслей: “самоедство” (комплекс неполноценности), страхи перед окружающими (что подумают, что скажут?). Страх перед суровостью, или раздражением педагога и т.п. Эти мысли и страхи парализуют его волю и студент не может сосредоточиться на нужных действиях. Занятие превращается в обоюдное мучение студента и педагога.

Загадки, которые задает психика ученика, порой приводят в недоумение. Например, весьма одаренный студент-хормейстер Х, при первом знакомстве, стал жаловаться на быструю утомляемость голоса и болезненные ощущения в горле во время пения. Кроме того “сообщил”, что у него “непрофессиональный голосовой аппарат”. Педагог отметил нервность и острую впечатлительность студента. Все это побуждало к осторожности педагогических подходов. Прослушивание обнаружило сиплость и тусклость звучания голоса, низкую позицию звука, затруднения на переходе в высокий регистр, хотя при движении до си бемоль голос звучал в характере альтино и более свободно.

Х., хорошо чувствовал стиль и характер фольклора, владел народной игрой голоса, пел выразительно, эмоционально. Тем не менее в его голосе не слышалось естественного тембра и свободного резонирования звука. Не было отчетливости произношения.

Первые занятия проходили мучительно. Педагог, нагруженный предварительной информацией, осторожничал. По принципу “не навреди” Звукообразование было неестественным и первоначальной задачей было выявление естественного тембра, восстановление высокой позиции и мягкой атаки звука. Студент нервничал, по ходу занятий говорил: — “Неудобно, теперь лучше, опять неудобно, лучше, больно в горле” и т.д. Он все время напоминал о “не профессиональности” голоса, а так же о болезненных ощущениях и голосовой усталости при работе с народным хором. Напоминал, что занимался с другими педагогами, но ничего из этого не получилось.

Педагог, прислушиваясь, наблюдая и успокаивая студента, подбирал удобные упражнения и разъяснял вокальные причины неудобств, преодолевая нервозность, беспокойство, а иногда и задиристый тон студента.

Так продолжалось долго, пока автор не освободился от навязываемого ему комплекса “неполноценности студента” и не сообразил, что “ларчик открывался просто”. Главная причина была в искаженной, вялой и неясной речи во время пения. Разговорная речь у студента звучала естественно и внятно, а при пении речевая инициатива была подавлена утвердившейся привычкой к редуцированию гласных и приоритету голошения. К тому же, он пел любимый им южно-русский фольклор в низкой, неудобной для его высокого голоса, тесситуре.

Поставив правильный диагноз, педагог сказал уверенно и твердо: все дело в речи. Петь нужно от слова. Займемся отчетливостью распева гласных. Студент обрел точку опоры и дело пошло. Вместе с речевой инициативой, было усвоено понятие приоритета речевой интонации, сочетание высокой форманты со свободно открытым грудным тембром. Все это студент продемонстрировал на зачете в диапазоне почти двух октав, без болезненных ощущений в горле. Занятий было мало, но певческое мышление уже настроилось на естественное пение, что положительно сказалось и на звучании руководимого им хора.

Впрочем, при занятиях с хором, он все еще испытывал напряжение и болезненность голосового аппарата, но причина здесь была иная: крикливое пение вызывало у него эффект эхо — нервную спазмолитическую реакцию голосового аппарата, а переучить хор он еще не успел. Здесь мы перейдем к уточнению уже возникавшего раньше вопроса об “аутентичности” и пониманию ее с нашей точки зрения.

Весьма похвально, что молодые люди влюбляются в подлинное аутентичное пение. Оно прекрасно, даже если голоса у певцов уже “не тянут”. Прекрасно своей естественностью, чистотой певческого стиля, непосредственностью, самозабвенным погружением исполнителей в песню. Но, пожалуй, более всего оно покоряет своей объективной правдивостью (объективной правдой, см. ч 1), в которой правда возраста и личности соединяются с генной памятью, передаваемой из поколения в поколение. Не последнюю роль в сохранении самобытности народных исполнителей играет то обстоятельство, что они выросли и живут в той естественной среде, где родились их песни.

Городские любители, приезжая от случая к случаю в деревню, не успевают и не могут погрузиться в эту среду и жизнь, потому что они другие, и по возрасту, и по времени и по образу своей жизни.

Слепо копируя пожилых деревенских певцов они схватывают, то, что лежит на поверхности. Прежде всего их поражает “экзотика” редуцирования (замены) гласных. Они “перенимают” этот прием, не задумываясь, — почему деревенские певцы им пользуются.

Здесь следует заметить, что с возрастом, человеку петь становится труднее, а редуцирование наиболее ярко выражено у пожилых исполнителей, особенно в альтовом южно-русском пении.

Автор разделяет точку зрения Л. Л. Христиансена, который полагал, что это делается для удобства вокализации. Все певцы знают, что на “удобных” гласных петь легче, чем на “неудобных”. Заметим так же, что понятие удобств у певцов весьма индивидуально, так как у каждого певца свои удобные и неудобные гласные. Например гласная **И** — самая удобная для одного, для другого является самой неудобной и т.д. Именно по этой причине певицы откровенно заменяют неудобные, на удобные, например **А** на **Э**, **Ы**.

Таким образом, певцы стремятся сохранить единую форму резонатора, в котором мощно звучит, крепко держится голос и легче его “тянуть”. У них это звучит естественно и осмысленно, потому что они прекрасно зная слова, внутренне проживают их, не заботясь о том, что слушатели могут не понять о чем они поют: ведь свои — деревенские, знают эти слова наизусть. При этом особенно следует отметить, что народные певцы, при пении в едином стиле и одной манере, всегда сохраняют свою индивидуальность. У молодых же горожан редуцирование звучит искусственно и грубо.

Мы уже говорили о вреде слепого подражательства в котором можно потерять себя, а именно, свой собственный голос и свою естественную речь. Предыдущий пример живое свидетельство тому. Еще убедительнее, пример со студенткой М. Умный, волевой и одаренный человек, страстный энтузиаст фольклорного пения, после нескольких лет полного погружения в работу с фольклорным ансамблем, пришла к убеждению о необходимости второго образования на отделении сольного народного пения. При первой встрече выяснилось, что она поет “с чужого голоса и рассказывает песню, не своими словами”. Поиски своего естества были мучительными. Петь без редуцирования она не могла. Голос, по природе более высокий, был искусственно втиснут в ограниченный грудной регистр. Пела она с увлечением, со знанием и пониманием фольклорного стиля, но не было главного — органичности.

Со свойственной ей настойчивостью и энтузиазмом М., стала искать свое естество. К сожалению, ее прекрасные качества стали здесь скорее помехой: волевое форсирование усиливало психическую напряженность и провоцировало мышечный зажим.

Перестройка давалась с трудом. На занятиях с педагогом, где автор использовал все средства освобождения от зажимов и раскрепощения психики. В результате этого, положительный результат достигался, но после ее домашних наработок, все начиналось, как говорится “от печки”. Она, как будто бы, все понимала, но с отчаянием говорила: — “Я себя не слышу и не

могу контролировать: — у меня внутри звучат их голоса”. Дело двигалось с трудом. Внезапно М., тяжело и надолго заболела. Однако, вместе с выздоровлением у нее пробудилась жажда пения и она запела своим высоким голосом. Стало проявляться то, над чем работали в классе до болезни.

О подобном случае говорит и М. И. Глинка в своих “записках”. Мы узнаем из них, что Глинка много лет занимался раскрепощением и усовершенствованием своего голоса. Он брал уроки у нескольких педагогов, без желаемого результата. В Италии, после тяжелой болезни у него внезапно открылся голос.

Природа этого явления кроется очевидно в том, что тяжкая болезнь, воздействуя как шоковая терапия, приводит к катарсису — очищению сознания от навязчивых комплексов и представлений. В освобожденном сознании восстанавливаются естественные реакции и более свежие впечатления, которые до этого как бы таились в подкорке. Подкорка первая, непосредственно, схватывает и накапливает впечатления, но их проявление тормозится диктатом сознания, которое находится под давлением утвердившихся установок и комплексов. Эти установки, в свою очередь, подавляют естественные реакции человека и мешают свободному проявлению его творческой природы. Об этом же говорит Кристин Линклэйтер в своей книге “Освобождение голоса”, предназначенной для работы с актерами.

Примеры с нашими студентами говорят о том, что их психика находилась в плену впечатлений от фольклорного пения. Они влюбились в фольклор и его исполнителей. Пытаясь постигнуть его секреты, слепо копировали деревенских певцов, добавим, преимущественно пожилого и старческого возраста. При этом забыли, что они совсем другие, у них другой возраст, другие голоса. Их жизненная речевая основа — общепринятый литературный язык, а среда обитания — город. Если феномен общепринятого русского “литературного” языка родился из слияния и обобщения диалектов, то осваивать фольклорные диалекты нужно, как бы в обратном порядке, опираясь на привычную речь и не забывая о правде возраста, времени и личности. Мы уже говорили о том, что диалект дело тонкое и здесь, как говорится лучше недобрать, чем перебрать. Чувствуя своеобразие и красоту диалектного языка, следует не усиливать, а смягчать отживающие архаизмы, воспроизводя только то, что органично и естественно пропущено через призму собственной личности.

Однако вернемся к основной теме. Итак, тактика педагогического воздействия должна гибко реагировать на особенности психического мышления студентов.

По образу творческого мышления И. П. Павлов определяет два основных типа: тип художника и тип ученого. У типа художника преобладает эмоциональное (чувственное) восприятие музыкально-словесных образов, у типа ученого — логическое (интеллектуальное).

Первый тип воспринимает “сердцем”. Душевное — чувство для него является первоначальным и главным раздражителем соответствующих мозговых центров, которые и вызывают нужный условный рефлекс (соответственное мышечное действие).

Педагогическая практика автора подсказывает, что здесь бесполезно стучаться в дверь логики и требовать сразу логического осмысления. Для достижения нужного результата, особенно на первых этапах обучения, целесообразно обратиться к образным представлениям, возбуждающим эмоциональные реакции.

Чтобы раскрыть красоту песни, ее содержание, драматургию, нужно вызвать у певца представление о тембре, который соответствует ее характеру и настроению. Раскрыть смысл и выразительное значение слова. До начала пения, — поработать со студентом над убедительной декламацией текста. Расставить драматургические акценты, выявить кульминацию — представить песню в виде широко и волнообразно текущей реки и т.д. Одним словом влюбить ученика в песню и пение, в искусство, в котором он может раскрыть свою душу и выразить свои чувства.

При технических затруднениях целесообразно прибегать к синонимам и сравнениям, вызывающим эмоционально-образное представление смысла и характера действия. Например, о кантилене: петь тепло, ласково, проглаживать гласные. — Вызывать представление о текучести звука. Петь волнообразно, ударные гласные — большие волны, неударные — маленькие.

Об атаке звука. С продвинутыми студентами — работать над освоением смысловой интонации и интонационной атаки сверху. С учениками, которые привыкли петь крикливо и резко, широким звуком, на низкой позиции, плоским, или глоточным звуком приходится прибегать до поры, до времени к самым простым, даже примитивно упрощенным объяснениям — подсказкам, которые вызывают представление о характере певческого действия, по ассоциации с привычными представлениями. Доставать звук сверху, тонким, узким, головным голосом, прикасаться

к звуку как бы краешками голосовой щели, тонким звуком, прикасаться к нему тонко, нежно, — раскрывать его, растягивать, протягивать на грудной тембр.

Об опоре звука: ставить голос на диафрагму, петь “в себя”, — “петь животом”, петь грудным тембром, опираться на грудной тембр и т.д.

Например, после краткого и предельно популярного объяснения характера смыкания складок, при мягкой и жесткой атаке, автору достаточно было сказать певицам Северного хора — “пойте краешками складок”. При повышении музыкальной интонации в миноре, кратко и мимоходом, был разъяснен характер ладового тяготения. Или достаточно было одного слова “минорьте”, чтобы ладовые опоры становились на место, а хор звучал чисто и устойчиво.

Ученика, как уже говорилось в первой части, необходимо подводить к осмыслению точной, научно обоснованной терминологии и реальному представлению о том, как работают его голосовые органы и мышцы во время пения, какова роль диафрагмы в регулировании и ровности звука, каково значение языка и отчетливости речи, в звукообразовании и акустическом эффекте. Певец должен знать, как нужно положить язык, собрать его, как послать гласную вперед и многое другое — не только знать, но и уметь эти знания использовать.

Приведем пример из практики автора. В работе с талантливой ученицей, “типа художника”, приходилось широко пользоваться сказанными выше педагогическими приемами. На эмоциональной волне, образных представлениях, сопровождаемых показом педагога, все шло отлично. Техника нарабатывалась самопроизвольно. Но как только дело касалось тренировки и отработке какого-либо технического элемента, она сразу теряла интерес: ей это казалось скучным и вероятно ненужным. Эти “мелочи” как бы останавливали процесс её творческого горения. Например, возникала проблема с фонемой А. В разговорной речи она звучало идеально, но во время пения язык, вместо энергичного посылы гласной вперед, панически уползал назад. Гласная искажалась и голос “заваливался” (между прочим, это довольно частое явление). Сколько ни прилагал педагог усилий остановить внимание певицы над осознанием этого момента, она всячески уходила от него.

Шли годы, она стала одной из самых известных певиц, но этот дефект в пении, к сожалению, так и остался.

У певцов типа ученого преобладает логическое мышление. Они стремятся все пропустить через сознание. Если дело касается технического приема, — прежде всего, стараются понять механизм действия и целесообразность. В работе над репертуаром, первое движение вероятно эмоциональное: нравится — не нравится, но вслед за этим идет логический анализ, который расставляет все по своим местам. Если певцы этого типа в равной степени одарены эмоционально и артистически, да вдобавок и не закомплексованы, лучших учеников и желать не нужно. Но если художественное мышление не развито, “голова” подавляет эмоцию, такого ученика трудно раскачать. Он может быстро и прочно закрепить технические навыки. Голос его может звучать достаточно звучно и правильно, фразировка, форма и смысл произведения будет на месте, но пение останется холодным и не затронет души слушателя.

В работе с такими певцами необходимо развивать приоритет художественного мышления: акцентировать внимание на содержании произведения и его формы. На понятии цельного образа и его сквозного видения, на поиске выразительных средств, необходимых для раскрытия художественного образа. Другими словами, — заставить хорошую голову певца работать в этом направлении, раскрывая одновременно запасы его творческого темперамента и эмоций.

Иллюстрацией этого может послужить следующий пример. Стажировку в РАМ им. Гнесиных проходила преподаватель народного пения периферийного ВУЗА. Она обладала цепким умом, энергией, настойчивостью и с энтузиазмом стала постигать методику. Механику мышечных действий поняла быстро. С практикой дело обстояло труднее. Времени было мало, старые привычки срабатывали автоматически, а самоконтролем над новыми певческими действиями, она еще не овладела.

Через некоторое время она появилась вновь. Теорию освоила полностью, но демонстрацией своих “знаний” повергла педагога в шок. Все ее действия во время пения были неестественны, преувеличены, не связаны между собой и лишены смысла, так как голова ее была целиком поглощена деланием “правильных движений”. Пришлось усмирить безмерное старание певицы и заставить ее “забыть”, что, куда и как направлять, а обратиться к чувствам и творческому воображению.

Она пережила неприятные минуты, но урок пошел на пользу: при следующей встрече она пела естественно и осмысленно.

Встречаются певцы и типа “горе от ума”. Теоретические представления, ранее заимствованные, или усвоенные в своей интерпретации, настолько крепко засели в сознание, что

превратились уже в СВОЮ теорию. Они на все имеют собственное мнение и вполне уверены в себе. Замечания и требования педагога оценивают критически и не видя себя со стороны, нередко спорят с ним.

Например, идет работа над опорой звука, которой ученику явно не хватает. Педагог говорит: "Для естественного ощущения опоры нужно вызвать позыв к зеванию. В это время, диафрагма автоматически опускается, захватывая воздух и возникает ощущение опоры". Студент авторитетно возражает: — "Мышечно это не связано".

Педагог: — «Зевание, это естественная реакция организма на нехватку кислорода. Вследствие этого инстинктивно происходит глубокий вдох и которое усиливается во время зевоты. Это аналогично ощущению и дыхательному действию поющего человека. Отличие только в том, что во время пения к дыханию подключаются голосовые связки и певческая воля, а у певца возникает то чувство опоры на положении задержанного вдоха, которое он испытывает при полноценном пении».

Опора это "головная боль" всех певцов. Ее ищут, находят, теряют. Стараются захватить как можно больше воздуха и изо всех сил напирают на брюшные мышцы, тормозя и нарушая соразмерность и согласованность певческих действий. Неумеренное старание, форсирование одной функции в ущерб другим, типичны в процессе освоения. Беда в том, что нередко такие привычки закрепляются надолго, а иногда и навсегда.

Иной раз видим певцов, раскрывающих рот словно на приеме у фониатра, слышим как резко трещит голос на верхних звуках из-за того, что певец давится словами, видим все его недостатки которые вызывают чувство жалости и досады.

В конечном результате, на сцене, "работа" не должна быть видна. Зритель не видит пота у примадонн в балете, глядя, как они виртуозно выписывают 32 фуэтэ, как перышко летят в прыжке. Эта легкость дается нелегко. Балерина работает ежедневно по пять, шесть часов в сутки. Да зритель и не должен это знать, потому что пришел в театр, чтобы погрузиться в мир красоты и испытать чувство восторга и наслаждения, приятно отдохнуть. Для него прекрасная балерина летит как птица, и певец тоже должен петь как птица, самозабвенно отдаваясь вдохновению.

Так и бывает, когда певец свободно владеет техникой, когда основную работу производит психическая энергия певческой воли, а силовую нагрузку берет на себя артикуляционный аппарат и певческое дыхание, в котором решающую роль играет опора звука. Чтобы избежать ненужных усилий в процессе освоения и обучения, следует постоянно стремиться к освобождению и раскрепощению творческой воли певца, его психической и физической энергии, приучая весь его организм к самопроизвольной и самодостаточной работе.

В связи с этим, особенно на первых порах, обучения, необходимо искать самые простые объяснения, построенные на знакомых ассоциациях и образных представлениях. Так иногда срабатывает самая примитивная формулировка типа "вы поете на выдохе, а петь нужно на положении вдоха", или: "вы поете отсюда - показывая на горло, а нужно отсюда", показывая на диафрагму.

Последняя подсказка, например, идеально сработала на первой встрече автора со студентом института им. Гнесиных, талантливым афганцем Амаюном Радбаном.

Однако, со студентом Х., подобные приемы не годились: он был "эрудит" - с ним нужно было разговаривать на другом языке.

Педагогическая практика наглядно убеждает в многообразии человеческой природы: сколько людей, столько и мнений, каждый мыслит по-своему и поступает по-своему. Ясно выраженные типы и характеры встречаются довольно редко, но их комбинациям "несть числа".

"Этот эрудит" уже знал, что такое опора. Он изо всех сил "опирал", попутно напрягая гортань. Нижняя челюсть до предела опускалась вниз, а напряженный язык заворачивался к твердому небу. При моих требованиях освободиться от излишнего напряжения, не форсировать звук и т.д., он вступал со мной в дискуссию: "Да, но ведь звук должен быть слышен на большом расстоянии, например в театре, с оркестром (пожалуй, он подумывал и о ла Скала). Я поняла, что ему, самому, этот звук кажется прочным, мощным, устойчивым, он его "чувствует". Педагог же лишает его этого, привычных ощущений, и он как бы теряет почву под ногами.

То же происходило у него и с артикуляцией. У нас возникали примерно следующие диалоги: "Произноси слова естественно, как говоришь в жизни! Послушай свою речь, ну скажи эти слова?" (К тому времени я перешла с ним на доверительное "ты") Говорил он нормально, но как только переходил к пению, все начиналось сначала.

В его поведении не было дерзости, или строптивости — он был очень милый, вежливый и доброжелательный молодой человек.

Тем не менее, свойственная ему самоуверенность, крайне форсированные и неуклюжие действия, которые остались от ярких впечатлений, но недолгих занятий с первым педагогом-академиком, так прочно засели в нервно-мышечной памяти, что преодолеть их было нелегко.

Пока он просто не мог еще выполнить моих требований и дискуссия, возможно, была инстинктивным средством защиты. Но педагогу нужен был результат! Какие только подходы и способы не пришлось перепробовать. Иногда урок заканчивался для педагога нервным срывом, с угрозой перевести его в другой класс. На некоторое время, это давало положительный результат, но затем он снова напрягался, глумился и выдавливал голос и язык упорно заворачивался в обратном направлении. Причина этого была в упорно голосовом способе мышления. На втором курсе оно стало перестраиваться на образно-смысловое и дело пошло быстрее.

На третьем курсе он начал петь, стала выявляться выразительность речи и красивый тембр, на экзаменах был отмечен значительный прогресс, появилась надежда на успех.

Вот тут то произошло самое неожиданное. Во время летних каникул этот студент возмнил себя уже состоявшимся. Перестал заниматься, избрав более короткий путь.

Как отмечают многие педагоги, что наступил какой-то перелом, типичный для нашего времени, подмена духовных ценностей — материальными. Студенты не хотят учиться, схватывают верха, пускают в оборот не медля часа. Прикрыв наготу, «они уже на коне», никого не замечают, «они уже господа», «элита». Уши у них открыты только для похвалы.

Психика студента иной раз ставит задачи, которые приводят педагога в недоумение. К примеру: студентка Л., профессиональный музыкант — инструменталист, поступила на 3 курс отделения сольного народного пения (второе образование). Голос — нетронутая целина, мощный, яркий, с достаточным диапазоном, чувствует кантилену. Эрудиция, быстрота соображения, настойчивость, работоспособность — все на месте. Имеет педагогический опыт, прекрасно владеет инструментом, сама имеет исполнительский опыт. Казалось бы, и с пением не должно быть проблем, снимаются все музыкальные заботы, речевых дефектов нет. Остается только выровнять голос и скоординировать его с распевом слов.

На деле же, оказалось, не так все просто. Умом она все поняла, но в данном случае, он ей не помогал, а скорее мешал.

Сильный голос, по давней деревенской привычке покричать песню на улице, рвался как дикий конь, парализуя речевую инициативу и творческую волю. На каждом занятии не могла сразу запеть. Уже от двери напрягалась и зажималась от комплекса неполноценности. Примерно 15,20 минут уходило на раскрепощение психики и налаживание нужных координаций. Вместе с тем, она искала интересный репертуар по душе.

В этом случае пришлось с техникой повременить, привлекая ее, внимание на драматизм музыки и слов в сложном произведении большого диапазона. Неожиданно для себя, она вдруг начала исполнять, казалось бы невозможное. Процесс занятий был напряженным: находки, потери, прозрения, впадение «в транс», опять прозрения и т.д. Студентка хорошо говорила и могла вокализировать, но объединений этих двух действий боялась панически. Психический тормоз останавливал артикуляцию и звуковедение. Большой неуправляемый голос вылетал вперед, окончательно парализуя способность управления. И все же, несмотря на это, дело двигалось, при обоюдном настойчивом желании педагога и студента. По мере овладения навыками координации, места для паники оставалось все меньше.

Здесь нужно задержать внимание читателя. Большой голос это прекрасный дар природы, но справиться с ним очень трудно. Причем, трудности возникают в прямой пропорции с его объемом и мощностью. К нему нужно приложить равноценную и даже превышающую энергию слова и звуковедения. Психика певца должна работать именно в этом направлении. Для закрепления такого навыка потребуется много времени. В данном случае, его было очень мало, всего три года заочного обучения. Поэтому, на госэкзамене волновались и педагог и певица. Волнения были напрасными, экзамен прошел лучше, чем ожидалось. Студентка заявила себя как солистка своего инструментального ансамбля и показала очень хорошую вокально-педагогическую работу. Ее инструменталисты не только играли, но уже и пели, музыкально и слаженно. Она их учила «По Школе». Дальнейшее, будет зависеть от того насколько она захочет и сможет закрепить и развить приобретенное в период учебы.

В некоторых случаях, психика учеников завязывается в такие сложные узелки, что учителю приходится долго и с величайшим трудом их распутывать. Вспомним пример со студентом, который не мог запеть на первом уроке, несмотря на то, что до этого пел в хоре и дома.

В чем причина, какой тормоз сработал у него в голове, так и осталось загадкой. Вероятно это было волнение и боязнь, а вот зрительный образ мычащей коровы отвлек его внимание от засеянного в сознании “КАК?” которое и затормозило, по-видимому, мышление.

Педагог, для себя, сделал вывод: в подобных случаях необходимо использовать способ отвлечения сознания от навязчивых мыслей, перенаправляя его в нужное русло.

Никогда не нужно раздражаться и сердиться на “тупого” ученика, если ему что-то неясно, или если он хочет “допытаться до истины”, помня, что каждый человек это особый психический мир.

В одни и те же слова люди вкладывают свой смысл, иногда очень далёкий от заданного. Одни думают просто и по существу, схватывая главное, у других восприятие проходит сложный путь и им нужно значительно больше времени для переосмысления. Психика третьих, декодирует сложное понятие в очень простое, для него понятное. В Северном хоре был талантливый музыкант, который осваивал и запоминал оркестровую партию значительно дольше других, но запоминал твердо, на всю жизнь. К тому же он был блестящим гармонистом импровизатором.

Некоторые певцы, не заставляя себя вдуматься и понять услышанное, сразу подвергают его критике, как бы примеряя к своему ходу мыслей, к своим возможностям. Порой и сами запутываются в домыслах (горе от ума). С такими учениками работать труднее и здесь необходимо особое терпение, чтобы помочь им, разобраться во всем до конца. Иногда именно такие студенты прочнее и лучше закрепляют навыки. Одно из моих занятий послужило наглядным примером сказанному.

Студент К. (хормейстер). “Что такое вести звук?” Педагог показывает, пропевая фразу. — Но как это объяснить?

- Придавать звуку динамику. - Что такое динамика? - Движение. В данном случае, движение голоса исполняющего мелодию, а мелодия это тоже движение - развитие музыкальной мысли.

- Но как объяснить, чем и как это делается? Несколько предложенных объяснений: двигать звук, опираясь на диафрагму, вести звук вперед, усиливать течение звукового потока, “петь животом” и т.д., не удовлетворили студента.

С большим интересом к нему и не теряя терпения, педагог произнес: “Ну... прежде всего, необходимо вызвать в себе внутреннюю потребность движения звука, с представлением его смысла. Проще говоря, вызывать в себе желание петь песню, которая уже звучит в ушах и просится наружу.

После некоторой паузы, (осмысления) он успешно продемонстрировал результат.

Несколько слов о трудных и легких учениках. Мы не будем говорить, о качестве голоса, природной одаренности музыкальности, артистичности и т.д. — Здесь все ясно. Разумеется, если природа сама сделала основную часть работы за педагога, последнему заниматься с таким студентом одно удовольствие. Не случайно, многие педагоги стремятся заполучить “хороших учеников”. Однако жизнь не всегда предоставляет такую возможность и приходится иметь дело с разными студентами. Природа раздает свои дары с оглядкой: одному то, другому другое. Сочетания достоинств и недостатков встречаются весьма разнообразные, а порой и причудливые. В трудных случаях утешительно то, что педагогическое мастерство растет и совершенствуется не на “готовых” учениках, а на трудных. С сильным, одаренным, а тем более хорошо подготовленным учеником одна забота: не испортить его неверным определением природы голоса, или, что еще хуже, неправильной его постановкой. Если этого не произойдет, такой ученик “козырная карта” в педагогической игре самолюбий.

Через руки автора, за его долгую, пятидесятилетнюю, педагогическую жизнь, прошло очень много учеников. Будучи у истоков профессиональной постановки народного голоса, ему приходилось формировать и выпестовывать педагогические кадры. В этом процессе, самые трудные случаи он брал на себя. И козырей здесь значительно меньше и работа труднее, но зато почетнее.

Трудные ученики не обязательно малоспособные. Творческому развитию одаренного студента может мешать его самодовольство, самоуверенность, тщеславие, пренебрежение “черновой” работой, состояние здоровья, сложности психического склада и т.д. Кроме того, они могут петь “когда поется” без особого труда и не задумываясь предаются своим чувствам. Такой способ пения у них уже наработан. Далеко не всегда пение соответствует их подлинной природе и хорошему качеству, но восполняется эмоциями. Они не привыкли осознавать свои певческие действия, поэтому, начиная выполнять указания педагога, который призывает их к осознанию и усвоению нового, они временно, как уже было сказано, теряют почву под ногами.

Особо эмоциональные и слабонервные вообще не могут, порой, перейти к осознанным действиям в нужном, новом для себя направлении.

Работая с учеником и вкладывая в него часть своей души, учитель как бы лепит образ ученика, представляя его творческую перспективу. Хорошо если останется хоть часть того, что вкладывал в него учитель. Чаше не оправдывают ожиданий как раз те, на кого имелись самые большие надежды и наоборот, — с неожиданной стороны раскрывается другой.

Мы готовим солистов, педагогов, хормейстеров. Неизвестно кто принесет больше пользы, добра и света: самовлюбленный солист, хормейстер, или скромный учитель пения. Учить нужно всех увлеченно, добросовестно, не разделяя на плохих и хороших. Посеянные зерна все равно взойдут — где реже, где гуще, но все пойдет в одну копилку духовного потенциала и культуры народа.

Учителю не следует огорчаться, что его работа “за кадром” и не всегда видна. Если он любит свою работу и своих учеников, сам процесс обучения для него увлекателен. С каждым учеником он учится и растет сам: видит острее, слышит тоньше и становится мудрее.

Влияние ощущений на психологию творческого мышления певца.

Пение, как известно, искусство прежде всего эмоциональное, чувственное. Оно идет из глубины существа человека и физически ощущается каждой клеткой организма певца. Эти ощущения, они, как мы уже говорили, оказывают огромное влияние на психологию его творческого мышления. Когда отдельные ощущения сливаются в яркое вдохновенное чувство, освещенное смыслом и творческим видением, артист достигает вершины творческого воздействия. Тем не менее, во время обучения, до приобретения прочных навыков, разрозненные и непонятные ощущения мешают певцу и отвлекают его сознание от творческого смысла. Положение осложняется тем, что чувственные ощущения, которые певец как бы осязает каждой клеткой своего организма, неразрывно связаны со слуховыми впечатлениями и влияют друг на друга. “Звучит”, или “не звучит”, у певца на первом месте. Он не только чувствует, но и слушает голос в себе, так как именно слуховые рецепторы посылая в мозг сигналы о качестве пения, дают певцу возможность регулировать звучание голоса. Именно в этом кроется основная причина первоначальных затруднений. Напомним о том, что звук, проходя через костные резонаторы, в диапазоне средних частот, звучит очень ярко для внутреннего слуха певца. Это заставляет его подсознательно направлять голос туда, где он звучит “лучше”. По этой причине возникают и трудности постановки голоса в первые годы обучения. Студент и хочет верить педагогу, но не может утвердиться в этом, так как ощущения и слух говорят ему обратное. Это происходит при резком, прижатом и глоточном звуке, так как певец чувствует и слышит устойчивость и силу звука. Это засело в нем настолько крепко, что когда не только теоретически и, но на практике он уже знает, что слух его “обманывает”, он все же поддается обману. Такова сила ощущений. Именно здесь и главная “заковыка”.

Если до поступления в ВУЗ, студент занимался у другого педагога, то в класс он приходит с уже наработанными навыками.

Педагог, начиная с ним работу, разрушает всю его более, или менее сложившуюся, систему певческих связей. Преподаватель говорит, например, о диафрагмальной опоре, а студент привык выкрикивать звук. При новых шатких ощущениях он не слышит своего голоса, а если слышит, то он ему не нравится. Был звонкий, стал глухой и непонятный. Поэтому, процесс перестройки вначале не только труден, но подчас и мучителен.

Особенно трудно это для студентов, которые пользуются широким однорегистровым пением. Можно конечно петь и в одном регистре, как поют бабушки и дедушки в южных областях России. Тем не менее, искусственное “втискивание”, разных по природе народных голосов в один регистр, означает сознательное ограничение голосовых и репертуарных возможностей певца, а это уже насилие над природой. Сколько автору пришлось переучивать хормейстеров, которые не могли выстроить хор, с разным составом голосов — низких, средних и высоких! Между тем, сама природа создала разные голосовые устройства и подсказала нам, как соединить регистры. Об этом говорится на протяжении всей этой книги.

Соединение регистров, одна их главных вокальных трудностей для певца. Тем не менее, овладение этим навыком позволяет выровнять голос на протяжении большого диапазона и открывает максимальные возможности его развития. Владея открытым грудным пением на соединении регистров, можно исполнять любой репертуар в любой манере, в том числе и региональный фольклор.

Поэтому, работу со студентами, солистами и хормейстерами нужно начинать не с подражания фольклорным певцам, тем более южно русским, а с постановки его естественного природного голоса. Освоение же фольклора целесообразнее начинать не с южной России, а

средних и северо-русских областей, где распространено микстовое пение, поскольку к миксту гораздо легче подсоединять крайние регистры. При этом необходимо неукоснительно соблюдать принцип пения от слова, с приоритетом смысловой интонации. Приучая певца слушать не звук голоса, а звучание слова и смысловую интонационную атаку сверху, педагог постепенно переориентирует внутренний слух студента на более тонкие категории. В свою очередь, тонкий слух побуждает мозг к виртуозному управлению певческими действиями.

В звуковой информации издавна прослеживается прямая связь между ощущением и слуховыми впечатлениями. Слуховые впечатления могут раздражать, радовать, тревожить, вызывать определенные реакции. Этим они оказывают огромное влияние на нервную систему и весь организм человека.

Музыка и пение сообщают столь, яркую и многокрасочную информацию, что она заставляет трепетать и волноваться каждую клетку организма слушателя. Высоко-развитые, тонкие слуховые анализаторы наиболее полно воспринимают и передают в мозг слуховые впечатления. Поэтому, человек, обладающий тонким музыкальным слухом, получает наиболее полные и яркие впечатления от хорошей музыки и пения. У профессионального музыканта они вызывают не только эмоции, но и ответный творческий отклик. Человеку с примитивным слухом достаточно палки, барабана, трех звуков и десятка слов, спетых дурным голосом. Рахманинов же, по рассказу очевидцев, не мог слышать свои вокально-симфонические произведения. Его абсолютно острому слуху, звучание хора в сочетании с симфоническим оркестром казалось фальшивым. Его можно понять, один оркестр и один хор можно настроить почти идеально, но в совместном исполнении это вряд ли возможно, так как инструмент живого организма менее устойчив, чем механический и он более зависим от изменчивого влияния окружающей среды.

Принято считать, мерилom слухового качества абсолютный слух, позволяющий слышать абсолютную звуковысотность тона. Однако этот отличный дар природы имеет и свои неудобства.

Например: произведение исполняется в другой тональности, а человек с абсолютным слухом слышит его в оригинале. В пении же приходится нередко транспонировать вокальное произведение в зависимости от возможностей и состава голосов. Помимо этого, специфика вокального слуха имеет свои особенности, отличаясь, более острым ощущением ладовых тяготений, близких к натуральному строю.

Например: певцу для чистоты и точности интонаций в мажоре, нужно непременно заострить звучание терции и вводного тона, по сравнению с темперированным звучанием, а в миноре, наоборот, терцию и шестую ступень, петь с напряжением к понижению. Наиболее ярко это проявляется в фольклоре, особую прелесть которого составляют ладовые "перекраски".

Помимо этого, вокальный слух певца, хормейстера, педагога должен улавливать специфику и естество человеческого голоса: слышать его природные акустические свойства и красоту тембра. Слышать где и в результате каких действий этот тембр звучит. Человек с абсолютным слухом может слышать понижение, или повышение тона, но не определить от каких вокальных причин это происходит. А между тем, у вокалистов, точность музыкального интонирования чаще всего зависит от качества вокализации.

Например: два певца поют один и тот же звук, совпадая по звуковысотности, но один поет на низкой вокальной позиции, а другой на высокой. Для хормейстера с острым вокальным слухом это звучит пестро и фальшиво, а музыкант может этого не услышать, удовлетворившись уровнем звуковысотности.

Другими словами, вокалист и хормейстер должны в совершенстве слышать и постоянно регулировать качество звука, так как зависимость этого качества от влияния внешней и внутренней среды у певца значительно больше, чем у инструменталиста, где устойчивость качества уже заложено в самом, хорошо настроенном инструменте.

Зависимость музыкального слуха от слухового внимания

Автор надеется, что читатель на основе сказанного выше, уже вполне усвоил, что музыкальный и вокальный слух певца является как бы основным контролером качества пения. Руководствуясь им, хороший исполнитель подсознательно регулирует во время пения качество звучания. Он слушает тембр, силу и качества звука, точность музыкального интонирования, соответствие звука характеру музыкальной мелодии и точности, баланс звучания голоса с аккомпанементом. Другими словами, певцы во время исполнения все время должны слушать не только звучащую музыку в себе, но и объективный результат пения на выходе к слушателю.

Как мы знаем, механика мышечных действий певцу невидима, так как происходит все это внутри его организма. Певец двигается как бы наощупь, руководствуясь своими ощущениями и слухом.

Ощущения удобства и свободы, во время пения, могут служить мерилем естественности и органичности пения, что тоже очень важно. Однако, руководить художественным результатом, остротой и точностью интонирования, тонкостью фразировки, соотношением голоса и инструмента, качеством акустического результата может только музыкальный слух. Поэтому, воспитание музыкального слуха является одной из главных и постоянных забот певца и педагога.

Здесь, прежде всего, необходимо воспитать постоянство слухового внимания певца, т. к. как неточное интонирование и прочие погрешности часто возникают не из-за того, что певец не слышит, а от того, что он не слушает, отвлекаясь на другие ощущения, или посторонние мысли.

Умение слушать, опять-таки, связано с воспитанием психики. Когда у рассеянного студента во время занятий мысли скачут в разных направлениях, можно не сомневаться, что труды педагога пропадают даром. Таких студентов приходится долго приучать к сосредоточенности и целенаправленности слухового внимания. Без этого качества студент просто не сможет скорректировать и преобразовать свои разнородные ощущения в цельное и естественное — “простое” действие, которое называется пением. Здесь мы снова возвращаемся к уже знакомой педагогической задаче: сложное, превратить в простое понятие, а в простом найти глубину. Этому и будет посвящен следующий раздел.

К методике обучения.

Педагогическая практика с давних времен использовала дидактические методы обучения, основанные на поучениях, наставлениях. Более современная наука — суггестология, основанная на методах внушения, разрабатывает методику раскрепощения психики человека, отягощенного суммой комплексов и установок из предыдущего жизненного опыта и стремится довести ее до уровня “детского” состояния, во время получения информации. Суггестологические методы обучения направлены на снятие груза психического напряжения, в котором постоянно находятся взрослые люди. Сознание, освобожденное от гнета забот, как бы возвращается к исходному психическому состоянию. На освобожденном сознании, происходит непосредственное восприятие на подкорковом уровне.

Педагогам вокалистам полезно и интересно ознакомиться подробнее с методами суггестологического воздействия и применять их в методике обучения. Примером, который разъясняет суть этого воздействия, могут служить компьютерные программы, изучения иностранных языков (“25й урок”). В качестве подготовительного упражнения для освобождения сознания, туда входит 20ти минутный тренинг, во время которого на экране быстро и непрерывно мелькают слова на иностранном и русском языках, то горизонтально, то вертикально, то наискось. Сознание не успевает их охватить, да это и не требуется. Наоборот, рекомендуется ничего не стараться запомнить, так как воздействие идет на подкорковом уровне. При переходе к изучению языка на сознательном уровне, после такого упражнения все усваивается значительно быстрее и эффективнее.

В искусстве пения чувственное, эмоциональное, подсознательное начало занимает основное место. Следовательно, идею освобождения сознания через снятие психического напряжения и освобождения от диктата сознания, заложенную в суггестологии, безусловно, полезно разрабатывать в вокально-педагогической практике. В свете этого, не нужно “давить” на студента, если он и без того достаточно напряжен и подавлен. Необходимо помнить, что занятие должно идти, исключительно на положительном эмоциональном фоне, с радостью, и хоть с маленьким, но обязательно положительным результатом. Это не всегда получается, но стремиться к этому нужно постоянно.

Здесь следует оговорить, что работая с разболтанными и нерадивыми студентами, которые уподобляются известному “ваське” из крыловской басни, следует приводить их в нужную форму, немедленно, решительно и сурово.

Возвращаясь к нашей теме, полезно вспомнить как обучают детей грамоте. Сначала осваиваются буквы, то есть графическое обозначение хорошо известных ребенку звуков. Затем буквы соединяются в слоги, слова, предложения и т.д. И звуки и слова ребенку уже знакомы. То, что они обозначают наглядно иллюстрируется картинками. Ребенку интересно, что он может все это написать, а потом прочитать, что пишут другие и узнать множество интересных вещей. Если хороший учитель вызывает у ребенка такой интерес, то обучение будет успешным.

А вот говорить ребенок учится наоборот. Он сразу усваивает слова. Сначала он видит и ощущает маму, папу, ложку, кашу и т.д., потом он слышит как это называется и запоминает.

Налицо 2 способа обучения: усвоение по частям, а потом сложение их в целое /буквы и слова/ и усвоение цельного образа.

Второй способ естественней и проще, потому что слова, которые ребенок учится произносить, звучат кругом. И здесь же, на его глазах, они ЗРИМО превращаются в людей, вещи, поступки. Усвоение происходит естественно, постепенно, как бы само собой, тем более что в нем существует жизненная необходимость и заинтересованность. Любопытный эксперимент проводит знакомая автору семья. В ней мать — русская, отец и его родственники с которыми они встречаются, немцы. Живут они во Франции, где няня француженка. Мать и отец общаются на английском языке.

Ребенок начинал болтать сразу на четырех языках, забавно перемешивая их между собой. В живой практике, без особого труда он, вероятно, станет полиглотом, так как уже в два года довольно хорошо говорит по-русски и английски, понимает и как то может объясняться еще на двух других языках.

Примерно так же, в старой деревне, происходило обучение пению. — Естественно, с раннего детства и как бы само собой. У нас все намного сложнее. Ученики не столь непосредственны. Их сознание уже обременено комплексами, грузом всевозможных впечатлений и подражаний. Обучение ложится не на свежую почву. В процессе обучения педагогу приходится очищать природу студента от чужеродных наслоений и штампов которые накопились в его предыдущем жизненном опыте. В учебной практике эта работа самая трудная и не представляла бы интереса, как для педагога, так и для студента, если бы не светила впереди желанная цель: выявить естественную “детскую” природу певца и на этой почве строить все остальное.

Среди многих учеников автора, судьба подарила ему студентку, у которой эта “детская” природа сохранилась. Она была одарена красивым большим голосом, музыкальностью, сообразительностью, веселым характером, но главное, она была сама непосредственна. Заниматься с ней было одно удовольствие. Ее ум был так устроен, что самое сложное она тут же интегрировала в простое понятие. Например: при пении ей мешали согласные звуки и она, как бы спотыкаясь о них, на мгновение останавливала движение голоса. Педагог произнес: “Света! — Ты все поешь с пересадками, а ты пой песню ровно и прямо, без остановок”. Она засмеялась — “Ах, без пересадок”! И сразу запела ровно и плавно.

Однако такие подарки учителю бывают крайне редки. Чаще приходится иметь дело с более сложной и засоренной психикой. Здесь перед педагогом постоянно встает вопрос как, какими способами педагогического воздействия настроить психику ученика на восприятие и усвоение новых для него представлений и навыков, которые радикально перестраивают его певческое мышление.

Если действовать по принципу “не делай так”, то это невольно будет возвращать сознание ученика к прежнему, так хорошо знакомому и привычному. С учетом этого, более целесообразно отвлекать сознание студента от старых привычек новыми представлениями, которые должны убедительно раскрывать перспективу его развития. Другими словами, педагог вынужден какой то период, иногда значительный, переубеждать студента. Доказывать ему преимущество предлагаемой методики пения, подводя, таким образом, студента к осознанию правильных действий.

В этом случае, новые представления ненавязчиво вытесняют старые штампы. Здесь уместно вспомнить (см. выше), что если человек поет “на горле” не нужно ему все время твердить об этом. Здесь лучше переключить его внимание на нужное действие: — диафрагмальную опору и правильное раскрытие зава, предварительно разъяснив ему суть дела. То же самое и с дефектом гнусавости. Исправление его доставляет большие мучения и учителям и ученикам. Он проявляется чаще всего при произношении фонемы Н, из-за дурной привычки задерживать язык, во время пения, в положении этой фонемы. Поэтому необходимо приучить студента заранее класть язык в ложе нижней челюсти, для распева последующей гласной, сосредоточив внимание на гласной, он “забудет” о фонеме Н. и она будет произноситься самопроизвольно, как в разговорной речи. Носовой призвук при этом должен исчезнуть, так как согласный звук естественно и кратко протечет на волне гласных звуков, не нарушая кантилены. Первоначальная причина этой привычки, чаще всего кроется в дефекте разговорной речи певца. А речевые дефекты, как известно, исправляются с большим трудом.

Успех зависит не только от способностей студента и его желания учиться, но и от умения педагога найти подход к психике студента и говорить с ним на понятном ему и доходчивом языке.

В этом трудном процессе, педагог должен убедить студента словом и делом, в простоте и естественности данной методики, как необходимого условия для его дальнейшего развития. Для этого лучше всего использовать естественные игровые инстинкты и звуковые сигналы, которые используются в жизни человека. Природные инстинкты и рефлекторные действия имеют очень большое значение в певческом искусстве. Они произвольны, так как рождены не умом, а инстинктивной потребностью. Наряду с другими инстинктами, в человеке живет и потребность пения. Этот древний инстинкт появился у живых существ, на земле, значительно раньше человеческой жизни. Потребность петь мы наблюдаем не только у птиц, которые настоящие мастера в этом деле, но и у других живых существ. Вспомним, с каким упоением поют лягушки, тритоны, да и наши любимые друзья - собаки. Особо одаренные из них, услышав музыку или пение, подают голосовые рулады с таким самозабвением, что и певцы могут позавидовать. Природные свойства человека необходимо использовать в педагогической практике.

Как мы уже убедились на предыдущих примерах, ум не только помогает, но часто и мешает певцу. Диктат сознания, бесцеремонно вмешиваясь в "детскую" природу певца, усложняет и запутывает простые и естественные понятия. Старание, активный мозговой призыв к действию, создают психическое и мышечное напряжение. В результате чего, певец зажимается, производит ненужные усилия, которые мешают ему петь. Больше всего это относится к старательным ученикам.

Есть народная поговорка "заставь дурака Богу молиться, он и лоб разобьет". Скажи старательному студенту, который уже изнывает от жажды научиться, что нужно опираться на звук, он немедленно начнет так напрягать мышцы живота, что естественное движение голоса, он "запрет" на крепкие замки.

Поэтому, прежде чем разъяснять студенту принцип диафрагмальной опоры, нужно вызвать у него естественное ощущение этой опоры. Автор, в таком случае, использует игровой способ, добиваясь, чтобы тот непосредственно с испугом воскликнул "ой"!

Дальше следует диалог: педагог "Что Вы почувствовали? Студент — Толчок (показывая на живот), — вот это и есть точка опоры. Теперь нужно зафиксировать и протянуть звук на этой опоре.

Затем разыгрываются протяженные стоны, оханье и мычание, что срабатывает почти безотказно.

При нарушении координации звука и дыхания полезно сосредоточить внимание студента на грудном тембре. Автор в таких случаях требует "отдай грудной тембр", отвлекая внимание студента от психического напряжения на чувственный образ грудного звучания. Когда это удастся, естественная опора самовосстанавливается. При этом необходимо следить, чтобы соблюдалась округленность звука и его интонационный посыл сверху (высокая позиция). Помогает при этом и сравнение нужного звучания с басовой манерой пения.

Автор рекомендует с самого начала обучения, вызывать и раскрывать заложенное в ученике естественное желание петь и испытывать удовольствие при этом. Ученика нужно увлекать красотой пения и музыки. На эмоциональной волне, быстрее и проще освободить студента от ненужного напряжения, выявить его естественную певческую природу и активизировать необходимую певческую волю. Вместе с тем, полезно поощрять непринужденные, пусть даже неловкие, но обнадеживающие попытки певца, по ходу дела поправляя их и направляя в нужное русло.

В благоприятном творческом процессе обучения, учитель становится для ученика творческим авторитетом, доброжелателем, наставником и другом, не только в искусстве, но и в жизни. Во всех педагогических действиях, впереди, должна идти доброта.

Во всех случаях, когда педагог "не на уровне", прорвалось раздражение, произошел нервный срыв, нужно немедленно, прямо или косвенно, признаться в этом и извиниться перед студентом. От этого авторитет педагога только вырастет в его глазах и увеличит к нему доверие. То же самое и в показах: если голос не подчиняется и показ неудачен, нужно незамедлительно сказать, что не получилось и почему. Ложные величие и авторитет не нужны настоящему педагогу. Он не монумент, а живой человек, такой же, как и студент. Человек человека всегда поймет, а фальшь всегда отталкивает. Впрочем, взаимоотношения педагога и студента не должны переходить в панибратство, так как известная степень допустимости расхождения между педагогом и студентом всегда должна сохраняться, чтобы избежать положения когда бестактный студент "садится на голову" педагога.

Нельзя не остановить внимание, читателей-педагогов, на значении показов. — Ибо теория без практики мертва. Правильный голосовой показ самое убедительное и доходчивое

средство обучения. Ведь если учитель не только говорит, но и показывает, что и как нужно сделать, теория подкрепляется практикой. Вместе с тем, не следует допускать, чтобы ученик копировал голос и пение педагога, тем более, что голос последнего не всегда достоин подражанию и пребывает в хорошей певческой форме. Для педагога важнее донести вокальную идею, чтобы студент уразумел: как нужно сужать и округлять звук на более глубокой опоре, одновременно открывая гласные - слышал и воспроизводил интонацию. Если студент услышит ее в голосе педагога, то быстрее услышит и найдет ее в своем голосе. Педагог должен показать формирование и распев гласных, филирование звука и т.д. Помимо этого, целесообразно показать где и как студент поет неправильно и как нужно.

Голос педагога, особенно в возрасте, не всегда ему подчиняется. В педагогическом запале, стараясь как можно лучше донести до ученика смысл действия, педагоги, забывая следить за собой, могут показывать форсированно и неточно, для большей ясности преувеличенно артикулировать и т.д.

Ведь педагог помимо пения делает сразу несколько дел: мысленно поет с учеником, слушает его, подыгрывает на инструменте, анализирует, говорит и сразу же показывает, не успевая подготовиться к показу. К тому же, как всякий живой человек, он может быть переутомленным, плохо себя чувствовать. Все это отражается на голосе.

Увлекаясь основной задачей, педагоги порой не замечают, что показывают неточно. При голосовых показах, нужно подключать, как бы отдельный слуховой канал, на котором слушаешь и корректируешь себя. Когда же голос плохо подчиняется, предположим, в высокой тесситуре, лучше показывать на октаву ниже, или в другой тональности, предварительно оговорив это. Можно показать вполголоса, как бы в намеке на нужное действие. Можно петь мысленно без звука, показывая только артикуляцию и мышечное действие. Однако, в любом случае, педагогический показ должен быть не демонстрацией своего голоса, а вокальным пояснением музыкальной и творческой мысли, вокально-технического приема.

Одна из моих учениц, у которой в процессе обучения удалось восстановить ее естественное сопрано, при затруднениях постоянно просила показать, как это сделать и после показа сразу улавливала вокальную идею. Однажды, от страха перед ми бемоль второй октавы, который нужно было взять полным голосом и на мелодическом скачке, она поджимала диафрагму и тормозила артикуляцию. Педагог после болезни был не в тонусе, вялые голосовые мышцы с трудом подчинялись. Он решил ограничиться объяснениями. Они не давали нужного результата, а ученица просила показать голосом.

Педагог, собирая певческую волю, принимая энергию твердой звуковой атаки на артикуляцию и диафрагму, показывает "как".

Студентка мгновенно схватывает образ действия и повторяет в лучшем качестве. Преодолев препятствие, она уже без боязни закрепляет прием.

Показ педагога помог студентке не только освоить технический прием, но и послужил уроком того, как можно с помощью певческой воли, знаний и навыков выйти из самого трудного положения.

Все певцы знают на собственном примере, что не следует петь, когда голос не в порядке. Тем не менее, жизнь нередко вынуждает их это делать. Например, выпускницу моего класса обстоятельства вынудили сдавать экзамен с больным голосом. На высоком звуке голос сорвался, но она мгновенно вспомнив о филировке звука, с помощью этого приема вывела голос в высокую, интонационно точную позицию.

Автор настоятельно рекомендует аудио запись занятий. Это поможет студенту в самостоятельной работе, а педагогу даст возможность объективно услышать и критически оценить свои действия.

Автор в своей практике всегда использует показ. С возрастом, при понижении голоса, петь верхние звуки стало трудно. Поэтому он пользуется, грудным регистром, представляя при этом высокие звуки в их натуральном звучании. Он знает о необходимости контроля, но иногда забывается. Например, подсознательно переходя иногда в родной прежде регистр, он не успевает подготовить показ, который оставляет желать лучшего. Педагог говорит об этом студенту и разъясняет, что было не так, как нужно. И все же, при прослушивании аудиозаписи он ловит себя на неточностях, которые пропустил в горячке работы и делает из этого нужные выводы.

Для самоконтроля очень полезно время от времени проводить видеозаписи, где не только слышны звуки, но и видны недостатки поведения и артикуляции, как студента, так и педагога. Педагогу не следует считать себя непогрешимым авторитетом. Педагогическое искусство, как и всякое другое, всегда находится в движении.

Наблюдение, анализ, самокритика, самоконтроль, самопроверка на опыте других педагогов, как положительном, так и отрицательном, являются лучшим стимулом возбуждения творческой мысли и совершенствования педагогического мастерства. Хорошей школой обмена опытом могут служить открытые уроки педагогов кафедры, и уж тем более, обмен открытыми уроками педагогов других учебных заведений этого профиля. Подытоживая все сказанное выше можно сделать следующие выводы.

Из всего множества учебно-педагогических задач, необходимо выделить главные - основополагающие. А именно те, без которых искусство пения не может состояться, Определив эти задачи, следует сосредоточить на них внимание ученика.

Автор рекомендует поиски наиболее простой, конкретной и ясной тактики обучения, сохраняя стратегическую установку на развитие творческого мышления и певческой воли певца. Для этого необходимы следующие условия:

1. Раскрепощение и освобождение психики студента путем создания положительного эмоционального фона занятий, с концентрацией внимания студентов на смысле и творческом характере пения.
2. Овладение способом пения, как необходимым средством выражения творческой воли. В краткой формулировке этот способ звучит как музыкальный распев естественной открыто-округленной речи на динамичном грудобрюшном звуковедении, с приоритетом образно-смысловой интонации.

Он состоит из многих сложно-соподчиненных навыков. Из них следует выделить главные, от которых все остальные находятся в прямой зависимости. Это:

- а) Опережающий характер образного музыкально-поэтического мышления, с приоритетом образно-смысловой интонации, как естественного организатора последующих певческих действий.
- б) Интонационно смысловая атака гласных сверху.
- в) Динамичное звуковедение на прочной диафрагмальной опоре.
- г) Естественный открыто - округленный и отчетливый распев гласных звуков в слитной цепочке музыкально-поэтической речи.

Соединение регистров также является одним из главных признаков Школы открытого пения. Его с полным правом можно отнести к числу основных навыков. Вместе с тем, гармоничное и последовательное соединение (смешение) регистров полностью зависит от перечисленных выше основополагающих навыков.

Последнее подробно раскрыто в разделе механика звукообразования и дыхания (см. выше).

Усвоение способа пения обеспечит правильную постановку голоса, которая станет залогом работоспособности певца и его дальнейшего совершенствования до полного овладения школой пения. Вследствие этого, певец получит возможность свободно проявлять свою творческую волю, выражать в яркой художественной форме свои художественные переживания.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Роль самовоспитания в процессе творческого развития артиста-певца

“Спасение утопающих - дело рук самих утопающих”

В заключение второй части этой книги, остановим внимание читателей на роли самовоспитания в творческом совершенствовании артиста и его ответственности за результаты своей творческой деятельности.

Каждый человек самобытен, природа создает его только в одном экземпляре. Даже близнецы, при абсолютном внешнем сходстве, отличаются друг от друга по характеру и внутренним качествам. У художественно одаренных и артистических натур, которым свойственна более тонкая и сложная нервно-психическая организация, индивидуальность выражена еще более ярко. Тем не менее, благодаря повышенной впечатлительности, на них более других давит груз влияний и впечатлений самого разного свойства. Вместе с тем, артист, перерабатывая впечатления и анализируя примеры, должен искать самого себя. Вынашивать свое творческое видение, воспитывать свои чувства, искать свою форму выражения и формировать свои творческие убеждения.

В результате длительной и сложной внутренней работы в этом направлении, формируется творческая ЛИЧНОСТЬ артиста: его человеческие качества, творческая принципиальность и избирательность.

В этом процессе решающую роль играет самовоспитание. Оно начинается изнутри, с обустройства своего внутреннего мира, умственного и духовного развития. Это происходит нелегко и нарастает постепенно. Здесь должны неустанно трудиться душа и ум для того, чтобы через накопление знаний, наблюдений, сравнений и критической оценки, артист мог производить качественный отбор.

При поверхностных знаниях, невысоком культурном уровне, когда пытливость и тягу к знанию подменяет самодовольство и голый практицизм, певец, обладая даже большими способностями, довольствуется ходячими штампами и дешевым успехом. Тогда художественное развитие замедляется, а то и вовсе останавливается.

Впрочем, ни один артист не скажет, что он не ставит себе новых творческих задач и не думает о развитии. О развитии заботятся все, только понимают его по-разному. Вспомним старую сказку: “прямо поедешь - поедешь хорошо и весело ..., направо - голову потеряешь, налево — волк коня съест”. Старшие братья, “умные” и хитрые, выбрав приятный и легкий путь, поехали по прямой и благополучной дороге и ничего не достигли. А Иванушка “дурачок” выбрал путь трудный и, как оказалось, не безнадежный. Преодолев препятствия, козни и подлость, он достиг полного успеха. Как видим: — “сказка впрок, добро молодцу урок”.

Народная мудрость подсказывает нам, что внутренний, углубленный путь развития, хоть и нелегок, однако, именно он открывает перспективы творческого роста.

Поверхностный, более легкий, наоборот, приводит к творческому застою. Разумеется, самому торить пути нелегко, приходится преодолевать тернии технического совершенствования и творческого поиска. Только муки творчества - сладостные муки, творчество это самое упоительное счастье. Увлечателен и сам процесс, однако, подлинное ощущение счастья приходит, когда после мучительных поисков казалось бы тупика, наступает озарение и прозрение. Тогда вдохновение само ведет артиста. Он ощущает свободу и легкость. Все, что раньше не получалось, происходит само собой. Тем не менее, для преодоления возникающих творческих задач, нужна неистовая одержимость и любовь к предмету творчества — музыке, поэзии и пению, которое олицетворяет это прекрасное содружество.

Если есть неотвязное желание погрузиться в эту захватывающую стихию, студент будет терпеливо и настойчиво овладевать музыкальной культурой. Он будет выискивать в вокальных сборниках, для себя то произведение, которого жаждет его душа. Будет влечься читать стихи, влюбляться в поэзию, наслаждаясь музыкальной пластикой и выразительным богатством поэтического слова. Он будет с увлечением работать над постижением вокального мастерства, упорно преодолевая технические трудности. И все это — ради свободного проявления своей творческой воли сконцентрированной в представлении художественного образа.

Если же у певца нет любви к своей специальности, нет увлечения музыкой и пением, нет энтузиазма в освоении этого предмета. Если он ленится выучить, как следует, произведение и преодолеть возникающие технические препоны, если у него нет потребности работать глубже.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Роль самовоспитания в процессе творческого развития артиста-певца

“Спасение утопающих - дело рук самих утопающих”

В заключение второй части этой книги, остановим внимание читателей на роли самовоспитания в творческом совершенствовании артиста и его ответственности за результаты своей творческой деятельности.

Каждый человек самобытен, природа создает его только в одном экземпляре. Даже близнецы, при абсолютном внешнем сходстве, отличаются друг от друга по характеру и внутренним качествам. У художественно одаренных и артистических натур, которым свойственна более тонкая и сложная нервно-психическая организация, индивидуальность выражена еще более ярко. Тем не менее, благодаря повышенной впечатлительности, на них более других давит груз влияний и впечатлений самого разного свойства. Вместе с тем, артист, перерабатывая впечатления и анализируя примеры, должен искать самого себя. Вынашивать свое творческое видение, воспитывать свои чувства, искать свою форму выражения и формировать свои творческие убеждения.

В результате длительной и сложной внутренней работы в этом направлении, формируется творческая ЛИЧНОСТЬ артиста: его человеческие качества, творческая принципиальность и избирательность.

В этом процессе решающую роль играет самовоспитание. Оно начинается изнутри, с обустройства своего внутреннего мира, умственного и духовного развития. Это происходит нелегко и нарастает постепенно. Здесь должны неустанно трудиться душа и ум для того, чтобы через накопление знаний, наблюдений, сравнений и критической оценки, артист мог производить качественный отбор.

При поверхностных знаниях, невысоком культурном уровне, когда пытливость и тягу к знанию подменяет самодовольство и голый практицизм, певец, обладая даже большими способностями, довольствуется ходячими штампами и дешевым успехом. Тогда художественное развитие замедляется, а то и вовсе останавливается.

Впрочем, ни один артист не скажет, что он не ставит себе новых творческих задач и не думает о развитии. О развитии заботятся все, только понимают его по-разному. Вспомним старую сказку: “прямо поедешь - поедешь хорошо и весело ..., направо - голову потеряешь, налево — волк коня съест”. Старшие братья, “умные” и хитрые, выбрав приятный и легкий путь, поехали по прямой и благополучной дороге и ничего не достигли. А Иванушка “дурачок” выбрал путь трудный и, как оказалось, не безнадежный. Преодолев препятствия, козни и подлость, он достиг полного успеха. Как видим: — “сказка впрок, добру молодцу урок”.

Народная мудрость подсказывает нам, что внутренний, углубленный путь развития, хоть и нелегкий, однако, именно он открывает перспективы творческого роста.

Поверхностный, более легкий, наоборот, приводит к творческому застою. Разумеется, самому торить пути нелегко, приходится преодолевать тернии технического совершенствования и творческого поиска. Только муки творчества - сладостные муки, творчество это самое упоительное счастье. Увлекателен и сам процесс, однако, подлинное ощущение счастья приходит, когда после мучительных поисков казалось бы тупика, наступает озарение и прозрение. Тогда вдохновение само ведет артиста. Он ощущает свободу и легкость. Все, что раньше не получалось, происходит само собой. Тем не менее, для преодоления возникающих творческих задач, нужна неистовая одержимость и любовь к предмету творчества — музыке, поэзии и пению, которое олицетворяет это прекрасное содружество.

Если есть неотвязное желание погрузиться в эту захватывающую стихию, студент будет терпеливо и настойчиво овладевать музыкальной культурой. Он будет выискивать в вокальных сборниках, для себя то произведение, которого жаждет его душа. Будет вжале читать стихи, влюбляться в поэзию, наслаждаясь музыкальной пластикой и выразительным богатством поэтического слова. Он будет с увлечением работать над постижением вокального мастерства, упорно преодолевая технические трудности. И все это — ради свободного проявления своей творческой воли сконцентрированной в представлении художественного образа.

Если же у певца нет любви к своей специальности, нет увлечения музыкой и пением, нет энтузиазма в освоении этого предмета. Если он ленится выучить, как следует, произведение и преодолеть возникающие технические препоны, если у него нет потребности работать глубже,

не удовлетворившись достигнутым, лучше бросить это занятие и найти более подходящее для себя дело.

Для певца — художника, пение становится доминантой его духовной и творческой жизни. Ведь это искусство, как ни одно другое, тесно и напрямую связано со всем его организмом: ведь “средства производства” находятся у него внутри. Процессом пения управляют сложнейшие внутренние психические посылы. Любая отрицательная эмоция: нежелание, равнодушие, отрицательный настрой, нарушают смысл самого пения, как искусства живого вдохновения. Пение через “не хочу” это мука и насилие над собой. Лукавая лень сразу подсказывает вывод: если петь не хочется, значит и не нужно! Ну, а как же тогда быть с профессией? Ведь певец-профессионал должен петь ежедневно и столько, сколько необходимо. Выход из этого положения только один: САМОВОСПИТАНИЕ. Воспитание в себе любви к профессии, трудолюбия во имя этой любви и навыка САМОНАСТРОЯ на пение.

Выработать в себе навык к самонастрою, на нужные певческие действия, которые нужно набирать ежедневно, ни в чём не давая себе поблажки. Многие студенты уверены, что они любят искусство, только не хочется заниматься, скучным в их представлении, “школярством” и “долбежкой”, то есть преодолением вокально-технических трудностей, косноязычия и всего прочего, связанного с затратой энергии и времени. Лень, как известно, “вперед нас родилась”. Однако если человек не приучит себя к систематической работе, он ничего не сможет достичь.

Здесь необходимо проявить волю, желание, настойчивость и упорство. Вспомним, что знаменитый бас Петров в число своих ежедневных упражнений включил гамму в медленном темпе, заданную ему Глинкой. Вспомним известное утверждение гениального композитора Чайковского о том, что в творчестве только десять процентов таланта и девяносто труда,

По воспоминаниям современников, Илья Репин, когда его начинали нахваливать без меры: — “Ах, Илья, какой вы талант!”, вытирая пот со лба, отвечал весьма кратко и убедительно: — “Работали бы вы постольку часов в сутки, еще и не таким талантом были бы”

Время от времени студентам, да и профессиональным артистам, полезно перечитывать Обломова, узнавая в нем свои черты. Если со студенческой скамьи будущий артист-певец научится преодолевать себя, то потом это войдет в привычку и превратится в доблесть трудолюбия. В этом состоянии и настрое, творческий труд превращается для художника, музыканта, певца в главное счастье жизни, без которого он себя и не мыслит.

Вместе с тем, помимо необходимого технического тренинга: вокальных, речевых упражнений, проработки трудных фрагментов и пр., певцу, как и всякому человеку творческой профессии, необходима эмоциональная и творческая подзарядка, подпитка красотой. Ведь красота живет вокруг нас, нужно только ее заметить и увидеть. Надо научиться красиво мыслить, красиво творить.

“Мы бежим неоглядно,

Не видя вокруг

Ни травы, ни цветов,

Ни друг друга.

Разве небо сегодня синей,

Чем вчера ?

Жизнь, работа, дела - все по кругу!”

(Н.М.)

Ощущение, представление и видение прекрасного необходимо для глубокого и полного погружения в творчество. Оно, в свою очередь, открывает неисчерпаемую перспективу творческого развития. Новые творческие находки, выразительные средства, рождаются из глубинной сути образного мышления, которое вобрало в себя богатейшие традиции и опыт. Благодаря этому, новизна здесь не разрушает накопленные богатства, а наоборот, пополняет их и дает им новый импульс развития. Рожденное в этом процессе новое убеждает органичностью и самобытной свежестью художественного чувства и формы его выражения.

К сожалению, у большинства певцов и музыкантов приходится наблюдать поверхностное отношение к проблеме развития музыкального и певческого искусства. Этому способствует бесцеремонное вторжение моды и коммерческая эксплуатация искусства. Эти течения отменяют задачу воспитания и возвышения личности средствами искусства. Массовые развлекательные представления шоу-бизнеса, используют все сверх экспрессивные средства, чтобы поразить, удивить, оглушить и вызвать одуряющее эмоциональное эхо. Воздействуя на низшие слои подкоркового сознания, оно вызывает нездоровое возбуждение и агрессивные эмоции.

Для подростков и еще не определившихся молодых людей, это особенно опасно, так как их психика весьма неустойчива.

Поверхностное отношение к искусству вызывает столь же поверхностные суждения. Например: "В старые песни и музыкальные произведения нужно вносить свежесть новизны и элементы современности". Следуя этому, Баха играют в джазовой подаче и в два раза быстрее, объясняя это тем, — что время было другое: "Бах медленно думал, а теперь это не проходит" и ссылаются на "Потрясающий" успех... (добавим у молодежной публики, любителей сомнительных музыкальных экспериментов).

Музыка Баха настолько гениальна что и это терпит, а мертвые как известно "сраму не имут" и защитить себя уже не могут. Однако, в темпе и характере музыки Баха заложены глубочайшие мысли, которые современные "экспериментаторы" переиначивают, трансформируя в нечто противоположное. Здесь, мы имеем дело с бессовестной эксплуатацией чужой творческой мысли, что само по — себе безнравственно, а по отношению к ушедшим в мир иной, кощунственно вдвойне.

Это только одна сторона нравственной вседозволенности, которая получила широкое распространение в современной музыкальной среде. Способствует этому и окружающая обстановка. Жизнь набрала бешеный темп. Он раздражает нервную систему, внося в нее постоянное беспокойство. Если человек не защищен соответствующими установками, то его, как щепку, несет в водовороте попкультуры и вседозволенности (Одна из причин роста преступности).

Внутренняя духовная пустота и неудовлетворенность заставляет его искать все более и более острых ощущений, резких контрастов, назойливых ритмов, анти музыкального грохота. Они, действуют как наркотик, одурманивая сознание, вызывают непредвиденные и агрессивные реакции. Молодому человеку некогда задуматься, все отвлекает его от главного. Броская реклама, яркие резкие краски, световой мелькающий хаос, сцены насилия и порнографии. Нарушение пределов допустимости порождает у человека самодовольство, а навязываемое ему ощущение вседозволенности, освобождает от всяких обязательств, необходимых в естественной природной и культурной среде.

Если так бесцеремонно поступают с шедеврами мировой музыкальной культуры, то что уж говорить о народной и авторской песне. Здесь допускается все что угодно: ее назойливо и искусственно синкопируют, скандируют, утрамбовывают битом. Недопустимо искажают фонетику речи, коверкая произношение и нарочито переставляя ударения в словах. Появляются на свет "оригинальные" обработки, которые искажают не только стиль и характер, но даже сам смысл песни.

Особенно кощунственно это звучит в любимых народом песнях великой Отечественной войны. Из милой и душевной песни "Катюша" (муз. Блантера, сл. Твардовского) вынули душу, превратив на угоду иностранцам в лихой казачок. Задумчивая и глубокая песня А. Новикова "Эх, дороги" зачастую звучит в быстром темпе и "попсовом" инструментальном сопровождении, что полностью перечеркивает трагедию, не далеко ушедшей от нас, войны.

В кошмарном сне автору является музыкальный фрагмент, который ему пришлось увидеть по ТВ в канун праздника Победы. В теле-интервью по тв "Центр", с ветераном Великой Отечественной войны, композитором Андреем Эшпаем, шел содержательный и глубокий разговор о войне, жизни и творчестве. Телезрители полностью погрузились в его духовную атмосферу. Ведь та война, кривой косою, прошла по жизни каждого из нас и отразилась на судьбе многих поколений. И вдруг, сосредоточенность, разорвал кадр: три подростка женского пола с голыми и тощими плечиками и руками, в несуразных к данному случаю, вызывающе обтянутых эстрадно-цирковых костюмах, исполняли с инструментальным ансамблем любимую солдатскую песню "Огонек" в "современном стиле". Неловкие, с претензией на сексуальность, телодвижения и жесты, которыми сопровождалось пение, зазывное выражение глаз говорили о том, что совсем не думая о песне и ее содержании, они просто демонстрировали свои "прелести", под модный аккомпанемент. Все это оборачивалось надругательством над чувствами ветеранов и всех, кто помнит о той, самой страшной и самой героической для нас, Великой Отечественной. Вряд ли это была нелепая случайность, по недосмотру авторов и режиссера передачи, скорее это "знамение нашего времени".

Как видим, легкомысленное и поверхностное творческое сознание дает одинаковые плоды, как в авторском творчестве, так и в исполнительстве. Вряд-ли кто может спорить с истиной, что смысл художественного творчества заключается в правдивом раскрытии образа. В данном случае мы имеем дело с его грубым искажением. Будучи продуктом творческого НЕДОМЫСЛИЯ, все это говорит о поверхностном и недобросовестном подходе к искусству. В противовес

этому, обиходный афоризм утверждает: — “что новое — это хорошо забытое старое”. В этой парадоксальной фразе звучит момент истины: в хорошем “старом” живет ВЕЧНОЕ, но постигает его только тот, кто сумеет погрузиться в ГЛУБИНУ образного мышления. Глубина эта бесконечна и животворна, так как именно она порождает качественное новое. Отсюда вывод: творческое мышление артиста музыканта, певца должно прежде всего идти вглубь. Закрепим это в сознании гениальными стихами Ломоносова:

Открылась бездна

Звезд полна,

Звездам числа нет,

Бездне дна!

Яркие примеры раскрытия глубинной сути народной песни: “Во поле береза стояла” в четвертой симфонии Чайковского, поморская песня “Не знаты то, не знат” пятой симфонии Мосолова (главная партия).

Лучшие авторские обработки народных песен, раскрывая драматургию придают им новое масштабное звучание. Так, Северная песня “За рекою за великою” в обработке А. Абрамского превратилась в развернутое историческое полотно.

Свадебная северная песня “Конь бежит” в обработке Мосолова, из одноголосной мелодии преобразилась в самобытную, яркую и красочную картину свадебного поезда. Таких примеров подлинного и глубинного раскрытия песни можно привести достаточно много. Продуктом глубокого погружения автора в народную музыкальную стихию является оригинальная песня Т. Смирновой на народные слова “Похожу млада по горенке”, “Не было собак” и “Сапоги мои скрип, да скрип” В. Беляева на стихи Н. Рубцова и многие другие.

К сожалению, во много раз больше дешевых поделок сдобренных “находками” массового бытового музыкального обихода (см. выше). Тем не менее, и в новых явлениях жизни, среди горы мусора, если не уподобляться петуху из знаменитой басни Крылова, всегда можно найти жемчужное зерно. Увидеть его, очистить от наносов и заставить засверкать, вплетя в венок вечного, может только истинный художник.

Видение (способность видеть и делать качественный отбор) рождается в результате глубинного духовного процесса культурного и творческого развития. В ходе этого развития, на лучших образцах воспитывается художественный вкус и художественное чувство.

Самовоспитанием и развитием художественного чувства нужно заниматься начиная со студенческой скамьи. Студенческие годы самые плодотворные для этой цели и именно здесь закладываются основы дальнейшей творческой деятельности. Свежее восприятие молодого человека жадно впитывает открывающиеся завесы творчества и закрепляются всю жизнь. Дальше, на практике, должно идти развитие, расширение и углубление усвоенного во время учебы.

Для художественного и умственного развития необходимо много читать, наблюдать, слушать хорошую музыку и пение выдающихся мастеров, бывать в музеях, на художественных выставках. Выдающиеся художественные произведения, пение мастеров, сокровища фольклора, совершенство классического искусства воспитывают объективное чувство красоты и идеал совершенства.

Творческий результат дальнейшего развития будет зависеть от глубины восприятия и критической оценки окружающего художественного мира, от объективной оценки самого себя и своих творческих действий. Бескомпромиссная требовательность к себе и ясное представление художественной цели всегда являются двигателем творческого роста.

В практической работе молодому артисту трудно избежать соблазнов дешевого, хотя и хорошо оплачиваемого, успеха. Однако, расширение творческого кругозора, ПРАВДИВНОЕ и духовное развитие не позволит, уважающему себя артисту, преподносить слушателям то, что он считает недостойным.

Говорят, что о вкусах не спорят и вкусы бывают разные. Действительно, одним нравится классика, другим фольклор, джаз, тяжелый рок, эстрадное шоу. и т.д. Не будем спорить о жанрах, у каждого есть свои достоинства и свои поклонники. Но в каждом жанре бывает высокий, или низкий уровень содержания и художественности. Снова мы приходим к этому понятию. На высоком уровне художественного мастерства каждый жанр возвышается до искусства и наоборот.

М.В. Ломоносов с горечью говорил, что многие из его талантливых сверстников бросили заниматься наукой и, опустили, “впали в подлость”. В нашем случае, когда певцы теряют творческий потенциал, перестают совершенствоваться и восполнять духовный запас, подла-

живаясь под низменный спрос, хватают на лету дешевые и модные штампы, изменяя себе, это неизбежно приводит к потере оценочных критериев, духовному и творческому оскудению. В этом, случае будет уместно повторить изречение нашего гениального ученого.

Искусство требует “жертв”

Жизненного времени всегда недостаточно для всего, того что хочет и может сделать человек. Отдавая предпочтение одному, он приносит в жертву другое. Влюбленный в искусство художник в непогоду и стужу тащит мольберт, краски и сидит часами ищет колорит, настроение соответствующее его образному представлению. Музыкант часами сидит за инструментом, заставляя его говорить вдохновенным языком музыки. Резчик по дереву может с заката, до рассвета высвобождать из деревянного плена образ вещей старушки. Каждый из них ради этого жертвует удовольствиями, сном, и многим другим, для чего уже не хватает времени. Вместе с тем, они не испытывают тяжести этой “жертвы”. Бросая все на свете, они неудержимо стремятся к своему мольберту, инструменту, куску дерева. В их руках кисть и резец начинают летать, инструмент петь и разговаривать, заставляя людей плакать и смеяться, слышать свою душу и видеть прекрасные сны. Неустанный, но желанный труд, со всеми издержками, превращается для них в привычный и желанный образ жизни, открывающий несравнимое ни с чем, счастье творчества.

Искусство для артиста-певца это тоже образ жизни, который обязывает его к самоограничению, дисциплине, разумному и здоровому поведению. Оно подвигает его к самообразованию, творческому поиску и постоянной неудовлетворенности достигнутым. Именно эта неудовлетворенность заставляет певца стремиться к совершенствованию своего мастерства и не жалеть для этого сил.

Вместе с тем, творчество неотделимо от личности художника, от его человеческих качеств. Глубокое погружение в искусство требует преданности и очищения от суетных притязаний. Ради творческой идеи, которая словно синяя птица заманивает его воображение, он готов поступиться сиюминутными интересами и удовольствиями. Может быть читатели подумают: “Так это высокие материи. Это для больших художников, а мы еще маленькие. Жизнь у нас трудная и нам не до этого”. На это автор ответит, что для искусства нет большого и маленького, так как в маленьком скрыто большое, а большое может стать весьма незначительным и даже порочным. Учитель пения в школе, который увлек озорных и непослушных мальчишек красотой, овладел их вниманием, заставил полюбить народную песню и войти через нее в мир прекрасного, разве он маленький? - Он, пожалуй, на три головы выше самодовольного, развязного и расфуфыренного популярного певца. Все зависит от того, что человек несет своим искусством, что оно вызывает в душах людей и как оно на них воздействует. Здесь мы подходим к самому главному - ОТВЕТСТВЕННОСТИ художника за результаты своей деятельности.

Как ни парадоксально, искусство опасное оружие. Это я повторяю ещё раз. Если находится в недостойных руках. Через него могут воздействовать на психику слушателя, внедряясь в его подкорковое сознание и вызывая эмоции порочные, негативные и агрессивные. Певец, особенно популярный, владеет огромной силой воздействия, которую часто используют в низких, корыстных целях и политических играх. Пение, как популярное искусство, охватывает своим влиянием широкий круг поклонников-слушателей. С учетом этого, артисту певцу, преподавателю музыки и пения, хормейстеру и каждому человеку, причастному к искусству пения, надо сознавать свою ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ЗА РЕЗУЛЬТАТЫ своего ВОЗДЕЙСТВИЯ на людей. Мы живем на маленькой, хрупкой, планете, где уже не хватает земли, лесов, воды и воздуха. Эта планета, тем более наша большая и малая Родина, незащищена. Она целиком зависит от нашего поведения, доброты, великодушия, бережливости в большом и малом. Она зависит от отношения людей друг к другу, от душевного и физического здоровья новых поколений. Ни один человек не исчезает бесследно. Он оставляет после себя четкий след - дурной, или хороший. Мы не должны забывать об этом.

Искусство это ВЕРА художника и СЛУЖЕНИЕ. Смысл его в воспитании людей, раскрытии их духовного мира, очищения их сознания от вредных влияний. Ведь искусство, как ничто другое, открывая красоту простой, естественной жизни, помогает человеку понять великое счастье жить на Земле и свою ответственность за эту жизнь. Она дана нам на такой короткий срок, что мы должны беречь каждую крупицу этого счастья. Именно поэтому, каждый певец должен сказать людям свое задушевное слово и нести свой свет и свою тему, не гонясь за дешевой популярностью или количеством наград. Мы знаем русскую народную певицу, которая, не считаясь с выгодой, благородно, самозабвенно и самоотверженно несет тему ду-

ховности и здорового, высокого патриотизма. Этот патриотизм, ни в коей мере не посягая на ценность других, сохраняет духовное самосознание народа и самобытность его культуры.

Автор не называет имя этой певицы, чтобы не осквернили его ревнивыми кривотолками. ОНО известно и любимо. Поклонники ее таланта, зрители ее концертов и выступлений, в редких патриотических телепередачах, знают, как она, вливая мощный духовный заряд, поднимает залы, укрепляя надежду и веру людей, их мужество и стойкость. Это и есть СЛУЖЕНИЕ.

На этой теме автор заканчивает вторую часть книги, заключая ее размышлением о смысле жизни художника:

*Солнце ясное по небу катится,
Каждый вечер клонится в закат,
Вслед за ним крадутся тучи черные,
Заслоняют путь ему назад!
Но поутру вновь восток алеет,
Над Землей лучистое встает,
Размечает гневно тучи черные,
Освещает Землю, небосвод...
И цветет Земля цветами алыми,
Криком чайки, песней пастуха,
Жизнью новой на земле рожденною,
Чтоб ее украсить на века.
Я дитя Земли, пылинка космоса
Факел жизни по земле несу,
Но судьба часам моим отмерянным
Счет ведет - кукушкою в лесу.
И когда судьбы круговращение
Повернет течение дней назад,
Я отдам свой факел вновь рожденному,
Чтоб не стал последним мой закат.*

ПРИЛОЖЕНИЯ

Упражнения для укрепления энергии словозвука и выравнивания голоса, рекомендуемые в качестве ежедневного тренинга.

В искусстве пения действуют как бы две энергетические силы, слитые в словозвук: энергия ПСИХИЧЕСКАЯ и ФИЗИЧЕСКАЯ. Первая задает программу действий, вторая ее выполняет. Психическая энергия образного мышления сфокусирована в образно-смысловой интонации. Это МЫСЛЕННОЕ творческое начало является движущей силой — ФИЗИЧЕСКОЙ (мышечной) энергии, которая осуществляет непрерывное движение словозвука. Предлагаемые упражнения направлены на укрепление динамического равновесия этих сил, с ведущим значением творческого образно-смыслового начала.

Без творческой энергии не может состояться акт, который мы называем ИСКУССТВОМ пения. Чем активнее и выразительнее сила творческой воли и темперамента певца, тем глубже и сильнее его воздействие на слушателя. Искусство рождается из внутренней творческой потребности и внутреннего чувства. Мысли, чувства, переживания певца рождают внешние действия — звучание голоса, слова, мимику, жесты — все что может правдиво и достоверно выражать внутреннее состояние.

Внешние действия, должны лишь правдиво отображать и доносить до слушателя творческие переживания артиста, но ни в коем случае не подменять их. У наиболее одаренных артистов, за сдержанным внешним проявлением, всегда чувствуется огромный внутренний потенциал, а техническое мастерство является лишь необходимым СРЕДСТВОМ его выражения.

Развитие певца должно протекать гармонично. Вместе с раскрытием внутренних творческих запросов, должны развиваться и совершенствоваться выразительные средства для их проявления. К этому должен стремиться каждый уважающий себя певец. В действительности же мы часто наблюдаем иное. Развитие аудиотехники, позволило исполнителям, которых прежде не пустили бы даже на порог артистической, смело выходить на сцену и петь “глота микروفоны”. Все это наводит на размышления.

Технические возможности, позволяющие усиливать и даже улучшать качество звучания голоса вроде бы и благо. Они позволяют певцам выступать в помещениях с любой акустикой. В тоже время злоупотребление техникой, таит в себе большую опасность.

Привычка напевать в микрофон или постоянно имитировать пение под фонограмму, приводит к оскудению певческого искусства. Оно становится невостребованным. Зачем развивать звучность голоса и достигать совершенства его акустического звучания, когда можно переложить данную заботу на технику и тех, кто ею управляет.

Певец теряет естественное стремление к преодолению и достижению, что является основой и стимулом его развития. Потребность развития изначально заложена в природу человека. Она заставляет альпинистов покорять вершины, спортсменов тренироваться, чтобы выиграть у соперника сотые доли секунды. За применение допинга его лишают право выступать. В цирке даже “неловкие” движения — результат высокого мастерства и ежедневного преодоления. Здесь нельзя обмануть зрителей. Подделка не только обнаружится, но может стоить и жизни. В современном же шоу бизнесе и концертной практике идет сплошной обман зрителей, подмена искусства прикладными средствами. Они оглушают, ослепляют и одуряют зрителя до такой степени, что тот теряет способность восприятия объективных ценностей.

Естественное живое пение, ничто не заменит. — Петь нужно красиво, звучно, свободно, с искренним чувством. Технические средства нужны лишь для того, чтобы создать атмосферу и условия для проявления и восприятия истинно прекрасного. Фонограммой же следует пользоваться лишь в необходимых случаях.

Привычка к пению под фонограмму лишает певца бесценного и главного качества — самозабвенного творческого горения, творческой импровизации. Она возникает всякий раз когда артист, выходит на сцену, как бы заново переживает исполняемое произведение, вносит в него трепет живого чувства. К этому состоянию каждый раз нужно готовить себя и неустанно трудиться, не только из любви к искусству, но и для своего творческого долголетия.

Предлагаемые упражнения для развития творческого мышления, певческой воли и энергии словозвуковедения, откроют дорогу к творческому самосовершенствованию. Они помогут певцу воспитать в себе потребность ежедневной, систематической работы в этом направлении.

Упражнения на развитие внутреннего образного мышления

В положении предзевка, с САМОПРОИЗВОЛЬНЫМ минимальным вдохом, исполнять, по принципу ПЛАЧА или МЫЧАНИЯ, короткие мелодии, – попевки, запевы и отдельные фразы из знакомых песен. Делать это вначале МЫСЛЕННО, без звука, с ярким представлением образно-смысловой интонации и ощущением движения звука на диафрагмальной опоре. Исключить напряжение горла – “забыть” о нем.

Петь вслух, повторяя упражнение несколько раз, и следить, чтобы мысленное и реальное исполнение полностью соответствовали друг другу. Для выравнивания гласных пропевать вслух (по принципу плача, или мычания) простые попевки, мысленно представляя распев различных гласных, чередуя их в порядке перехода от удобных к неудобным и добиваясь единой окраски и ровности звучания.

Например:

- Пропевать на мычании попевку “ми фа со-ль, ми фа со-ль, ми фа соль фа ми ре до”, представляя при этом и, внутренне артикулируя произношение гласных: ИАО, ИАО, ИАОАИЕО.
- Распевать эти гласные, мысленно представляя названия звуков.
- Сольфеджировать, но мысленно представлять только слитный распев гласных фонем, как бы “забывая” о согласных, которые должны “сами встать на свое место”. Здесь возникают затруднения, в плавности пропевании звуков ФА-СОЛЬ и РЕ-ДО, которые устраняются естественными плавно-круговыми движениями челюсти на звуках ФА и РЕ.
- Петь эту же попевку, мысленно и вслух на слова “где ты мо-й, где ты мо-й, черногла-зе-нькой”.

Упражняться в выравнивании и непрерывности звучания гласных звуков, чистых и йотированных, в различных сочетаниях. В начале на одной звуковысотности, затем на любых мелодических попевках, переходя от замедленного темпа к быстрому. При этом следует менять подразумеваемое настроение и интонации.

Петь фразы, предложения, знакомой песни, МЫСЛЕННО произнося слова и внутренне, про себя, их артикулируя.

Петь, распевая вслух только гласные звуки, с ясным представлением слов и их смысла.

Петь полноценно со словами, акцентируя внимание на образно-смысловой интонации и слитном пропевании гласных звуков на диафрагмальной опоре.

Пропевать и отрабатывать, таким образом, свой репертуар по частям и в целом, до полного усвоения, уделяя особое внимание фрагментам вызывающим затруднения.

Рекомендации по технике исполнения.

Все упражнения следует петь не формально, а с воодушевлением, с образно-смысловой интонацией печали, жалобы, веселья, задора, лукавства и пр.

Во всех упражнениях внимание певца должно быть направлено на непрерывное проведение образно-смысловой интонации по всем гласным СВЕРХУ.

Перед выполнением всех упражнений необходимо расслабиться, освободить сознание от забот и направить его только на точность и естественную непринужденность певческих действий.

Следует помнить, что пению должно предшествовать мысленное образное представление. Началом пения является ЗЕВАТЕЛЬНОЕ движение, на котором готовится опора звука и артикуляция подразумеваемого гласного. Естественный, грудобрюшный ВДОХ должен состояться НЕПРОИЗВОЛЬНО, в результате зевательного движения. За правильностью этого действия нужно следить постоянно, делая зевательное движение всякий раз, когда появляется потребность вдоха. Интонационную атаку звука и опору его на диафрагму нужно представлять как единое действие.

Подготовку к пению: расслабление, мысленное представление и начало пения на зевательном движении нужно отрабатывать отдельно. Упражняться в этом нужно как можно чаще и в любой обстановке, переключив сознание на внутреннее действие.

В результате достаточной тренировки, певец научится собирать внимание, точно и экономно пользоваться техникой пения. В дальнейшем это будет происходить автоматически.

Напомним, что во время исполнения упражнений, необходимо сохранять и поддерживать ощущение вертикально открытого зева, **МЯГКОЙ ЭЛАСТИЧНОЙ** опоры и волевого движения словозвука. Гибкость и ровность этого движения регулируется усилением и ослаблением энергии звуковедения, в зависимости от фразировки, изменения силы звука и возникающих трудностей.

Как мы уже знаем, активное протяжение образно-смысловой интонации на голошении, по всем гласным сверху, сохраняет высокую позицию и ровность словозвуковедения. Однако, певцы при возникающих затруднениях часто теряют неразрывность координации смысловой интонации и опоры звука, упуская то одно, то другое. В этих случаях, нужно пропевать трудный фрагмент не слитно, а раздельно, с интонационной атакой каждого звука сверху. Если после этого, при переходе на слитное пение затруднения возникнут снова, нужно внимательно проверить правильность действий и продолжать упражнения до достижения желаемого результата. Чтобы избежать форсирования звукового напора, певец все время должен **СЛУШАТЬ** грудной тембр, освобождая его от перенапряжения и зажимов.

В результате систематического и умелого выполнения рекомендуемых упражнений, у певца должно возникать ощущение голосовой свободы и удобства. Если такое ощущение не появляется, это значит, что в технике тренинга было что-то упущено, выполнено неточно, или неестественно. В этом случае нужно внимательно продумать последовательность и точность выполнения певческих действий, согласно рекомендациям автора и начинать работу снова, с желанием, удовольствием и надеждой.

Успешному усвоению навыков, заложенных в упражнениях, поможет **ТВОРЧЕСКИЙ** импровизационный характер самостоятельных занятий: придумывание удобных вариантов попевок, интересных забавных слов, изменение их темпа, характера, ритмического рисунка. Заинтересованный и оживленный характер занятий снимет излишние напряжения и откроет дорогу к развитию творческого воображения и подвижности ума.

Упражнения для укрепления опоры звука

- Протяженное охание как бы с легким потуживанием
- Протягивая с усилением фонему О——Ох, резко обрывать ее на слоге ОХ. При этом должно возникнуть ощущение все усиливающегося давления “звукового” столба вниз на диафрагму. В момент словообрыва - ощущение резкого толчка в ясно ощущаемую “точку” опоры.
- Повторять слоги “УОХ, хОх, хОх, хОх, хОх, хОх”, раздельно, отталкиваясь от диафрагмы на подобие мяча, с акцентом на фонему О.
- “Похохотать” с легкими, пружинистыми толчками на диафрагму “мысленно и вслух: аА, хА, хА, хА, хА, хА, хА!”. Прodelать это легко, свободно, отчетливо и с разными интонациями и значением.
- Исполнять любые попевки¹, приемом стаккато на гласных, меняя их поочередно. Исполнять с очень четкой интонационной атакой сверху. Вначале в умеренном, или замедленном темпе, ускоряя его по мере освоения.
- Исполнять попевки в терцовом, или поступенном порядке движения, вверх и обратно, на йотированное Е, или Я, со сбросом каждого второго звука на диафрагму. Движение по терцовым интервалам легче, чем поступенное. Например на звуках “до-ми, ми-соль, соль-ми, ми-до, до” это делать удобнее и легче, чем на звуках “до-ре, ре-ми, ми-ре, ре-до, до”. В первом случае без труда удастся, отталкиваясь от диафрагмы, достать и верхнее До.
- Исполнять октавные заклички с гуканием -“А——ГУ——У”, с твердой подготовленной атакой верхнего ГУ на опоре. Тянуть его с вызовом и энергией как можно дольше,

1 примерные образцы попевок прилагаются, см. стр. 77

обрывая в конце звучания. При исполнении необходимо соблюдать следующие правила:

- Фонему Г произносить смягченно, нечто среднее между х и г, как в украинском и южно-русском диалекте. Такое произношение предохраняет голосовые складки от перенапряжения при твердой атаке верхнего звука.
- Начинать в удобной тональности, например для альтов в си бемоль мажоре, на звуках си бемоль малой октавы и си бемоль первой. Затем подниматься по полутонам до возможного предела.
- Представлять приближенную обстановку этого действия: весна, гуляние в лесу, переключки подружек. Исполнять закличку решительно, уверенно с настроением и смыслом.

Упражнения для достижения отчетливой артикуляции

Ведущая роль в артикуляционном аппарате принадлежит языку. Он может и мешать пению, когда слова произносятся расслабленно, вяло и невнятно. Рыхлая масса языка закрывает вход в гортань и провоцирует низкую позицию звука. Активные действия языка, отчетливое энергичное произношение, наоборот, помогают пению. Корень языка прижимаясь вниз, открывает гортань и активизирует мягкое небо. Мышцы языка ротоглоточной полости сокращаются и становятся упругими. В таком положении ротоглоточная полость представляет собой подобие "архитектурного сооружения". Открывшиеся внутренние своды и простор, увеличивают акустическое пространство и резонанс. В тоже время, активный и "целеустремленный язык" открывает канал движению словозвука, донося до слушателя красоту тембра и выразительность слова. Все это автор повторяет снова и снова для проторения в сознание читателя значимости отчетливой артикуляции. Ведь это самое "больное место" у большинства певцов.

Что же нужно делать, чтобы язык ПОМОГАЛ певцу, а не мешал ему?

Мы уже упоминали о красоте раскрытого зева Шаляпина. Природное строение небного свода, гортани и пр. имеет огромное значение. На практике мы встречаемся с более заурядными устройствами. Поэтому автор предлагает несколько практических советов, проверенных опытом, которые безусловно помогут певцам овладеть искусством отчетливого и выразительного распева речи.

1. Ежедневно, работать над отчетливостью и чистотой произношения. Следить за своей речью в быту.
2. Перед зеркалом, вызывать зевоту и проследивать поведение языка. Он собирается, сокращается, ложится от корня, вытягивается, устремляясь вперед и опускает нижнюю челюсть. Боковые края приподнимаясь, как бы слегка заворачиваются, наподобие корытца. В середине образуется бороздка, с углублением, - "ямочкой" в передней части у нижних зубов языка. При усилении зевания, язык еще более энергично выдвигается всей массой вперед, нависая над ямочкой.

Обратите внимание, как во время зевания широко и вертикально раскрывается зев, опускается гортань, поднимая мягкое небо (небную занавеску) образуя СВОД. В этом положении, не отрывая языка от нижней челюсти, отчетливо распевайте гласные звуки. Сначала чистые, в порядке ИЕАОУ, потом йотированные - ЕЯЮЮ. Заметьте, что в этом положении ЗАДНЕНЕБНЫЕ звуки произносятся не глубоко, а БЛИЗКО. Сделайте вывод, что все звуки, как гласные, так и согласные нужно произносить и распевать БЛИЗКО.

При распеве гласных звуков, обратите внимание на их естественное - собранное формирование и траекторию движения при распеве гласных звуков. Закрепите это в своем сознании и ощущениях.

Не забывайте, что в формировании звуков участвует не только язык, но и губы, а движения нижней челюсти неразрывно связаны с работой языка.

НА ПОЛОЖЕНИИ ЗЕВКА, распойте собранно, близко и вертикально фонемы ЙЕ. И слоги - КА и ГА. Не отрывайте при этом язык от нижней челюсти. Если ваши действия будут правильными, то скоро убедитесь, что язык не мешает вам петь.

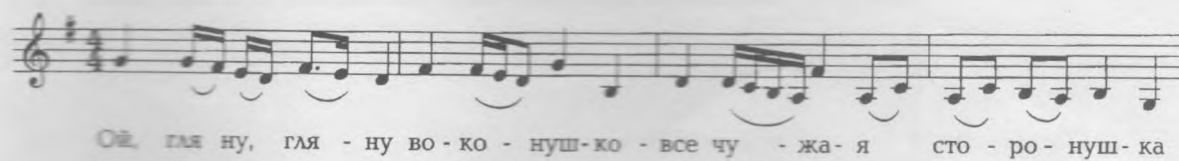
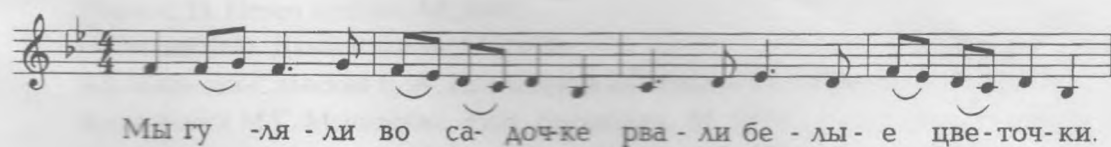
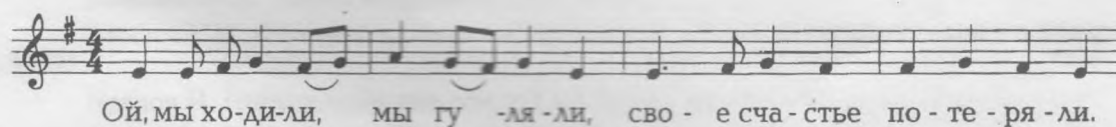
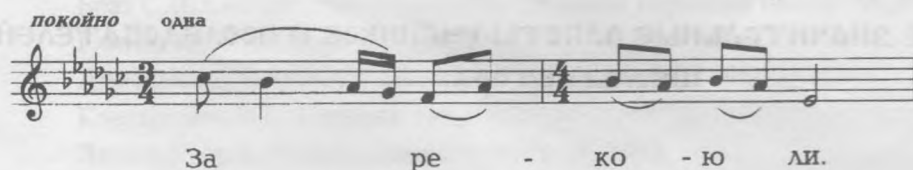
Распустите язык и попробуйте петь с вялым языком. Снова СОБЕРИТЕ язык и спойте тоже самое на СОБРАННОМ языке. Запомните ощущение собранного языка. Распустите его и снова соберите. Делайте это как можно чаще, дома - на улице, в транспорте (не теряйте время даром). Делайте внутренние зевательные движения и распевайте мысленно различные словосочетания. Амплитуда артикуляции будет незначительной, почти незаметной для окружаю-

щих, но здесь нарабатываются бесценные качества: естественность, целесообразность, экономность и внутренняя энергия певческих действий.

Следите за собой, превратите упражнения в привычную игру. Играйте словом, на голошении, в разных забавных словосочетаниях. Представьте, что язык это целый оркестр с полным набором инструментов. Ищите их звучание. Придумывайте сами упражнения. Весело и интересно работайте над собой. Приучите себя к внутреннему и мысленному прорабатыванию своего репертуара и вы добьетесь прекрасных результатов. Ваш язык и весь артикуляционный аппарат будут вам самыми верными и незаменимыми помощниками.

Нотные примеры попевок

За рекою, да за великою



ОГЛАВЛЕНИЕ

Искусство Народного Пения

часть 2

ИСКУССТВО И РЕМЕСЛО

	стр.
Введение	3
Ключевое значение слова в искусстве пения.....	3
Глава 1 ОБРАЗНОЕ МЫШЛЕНИЕ	5
Природа Образного мышления.....	5
О гармонии образа.....	10
Многогранное значение интонации в выявлении образа.....	14
Формирование образно-смыслового мышления как главной задачи обучения.....	17
Глава 2 СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ТЕХНИКИ ПЕНИЯ	19
Значение навыков в искусстве пения.....	19
Причины нарушения координаций и способы восстановления.....	25
Раскрытие механизма певческого дыхания и звукообразования.....	28
Значение соединения регистров в постановке голоса.....	31
Атака звука и ее значение в звукообразовании.....	35
Раскрытие механизма звукообразования и дыхания на примере песни "Ах, ты, степь широкая".....	36
ГЛАВА 3 КОМПЛЕКСНЫЙ ХАРАКТЕР МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ	41
Значение Школы в формировании личности артиста.....	41
Согласованность и взаимобязанности в дуэте "Учитель - Ученик".....	43
"Печальная повесть" о педагоге.....	44
Ответственность студента за результаты обучения.....	45
Стратегия и тактика обучения.....	49
Ключевая задача методики обучения (простое в сложном и большое в малом)...	49
Раскрытие роли психологического фактора в процессе обучения.....	51
Зависимость музыкального слуха от слухового внимания студента.....	60
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	66
Роль самовоспитания в процессе творческого развития артиста-певца.....	66
Искусство требует "жертв".....	70
ПРИЛОЖЕНИЯ	72
Упражнения для укрепления энергии слогозвучия и выравнивания голоса, рекомендуемые в качестве ежедневного тренинга.....	72
Упражнения на развитие внутреннего образного мышления.....	73
Рекомендации по технике исполнения.....	73
Упражнения для укрепления опоры звука.....	74
Упражнения для достижения отчетливой артикуляции.....	75
Нотные примеры попевок.....	77
Наиболее значительные работы учеников и последователей школы автора.....	78
ЛИТЕРАТУРА	79