

Департамент общего и профессионального образования  
Брянской области  
Государственное образовательное учреждение  
Среднего профессионального образования  
«Клинцовский педагогический колледж»

**Развитие эмоциональной активности и воспитание  
художественного вкуса учащихся в процессе работы над  
вокальным образом в классах постановки голоса.**

(Методическая разработка)

Автор:  
преподаватель дисциплины  
«вокальный класс»  
Довыденко Е.П.

Клинцы 2013г.

Воспитание личности духовно богатой, нестандартно мыслящей, обладающей высоким творческим потенциалом и эмоциональной культурой - одна из актуальных и сложных проблем современной педагогики. В педагогической теории и практике значимость воспитания эмоционально-творческой культуры подтверждается исследованиями эмоциональности и креативности учащихся.

Неповторимость каждого человека не вызывает сомнений, но умение предъявить себя миру, выразить свою уникальность не сформировано у многих людей. Одни из первых культурно выработанных средств самовыражения, которыми овладевает ученик, относятся к сфере чувств. Зарождаясь в раннем детстве, творческие способности и эстетические эмоции интенсивно развиваются в период от трех до пяти лет и проявляются в стремлении ребенка к духовному осмыслению окружающего мира.

Процесс воспитания эмоционально-творческой культуры, ее структура и содержание рассматриваются в связи со смежными проблемами: развитие эмоциональной отзывчивости, культуры восприятия, эстетической культуры, творческой одаренности, художественного вкуса.

Все это возможно воплотить **на уроках постановки голоса**. Данная дисциплина направлена на развитие вокальных данных обучающихся, а также на развитие их эмоциональной активности, эстетического, художественного вкуса и т.д. В процессе обучения ученики овладевают техникой пения и умением исполнять вокальные произведения эмоционально, музыкально, воплощать музыкальный образ.

Под **пением** в широком смысле этого слова следует подразумевать способность голоса выражать музыкальные мысли. Пение – одно из самых эффективных средств развития творческих способностей учащихся.

Теоретический анализ отечественных и зарубежных исследований свидетельствует о сложности проблемы развития творческих способностей и наличии различных факторов, которые определяют как саму природу, так и

особенности творческих проявлений обучающихся. Эти факторы, как считает Л.Б. Ермолаева-Томина, можно объединить в три группы. В первую включаются природные задатки и индивидуальные особенности, определяющие формирование творческой личности (Б.Г. Ананьев, Л.С. Выготский). Во вторую входят все виды влияний социальной среды на развитие и проявление творческих способностей (Д.Б. Богоявленская, А.М. Матюшкин, В.Н. Дружинин). Третья группа факторов отражает зависимость творческих проявлений личности от характера и структуры деятельности (Н.А. Ветлугина, Л.Н. Леонтьев, С.Л. Рубинштейн).

Значение эмоциональной отзывчивости и художественного вкуса в формировании личности подчеркивали Л.И. Божович, Л.С. Выготский, А.В.Запорожец, А.Д. Кошелева, А.Н. Лук, А.А. Мелик-Пашаев, Я.З. Неверович, А.Е. Ольшанникова, С.Л. Рубинштейн, В.А. Сухомлинский, П.М.Якобсон. Педагогическая наука в своем историческом развитии пришла к необходимости позитивных переживаний как условия эффективности воспитательного процесса в развитии творческого потенциала учащихся (Ш.А. Амонашвили, А.С. Белкин, П.П. Блонский, В.Вундт, Я.А. Коменский, А.С. Макаренко, И.Г. Песталоцци, БЛ. Юсов).

Л.С. Выготский утверждал, что вкус к творчеству формируется только в процессе активной эстетической деятельности. Именно эстетические эмоции, по мнению В.В.Зеньковского, обуславливают творческое развитие ребенка. Вовлечение в творческую деятельность очень важно и для художественного, и для общего их развития.

Теоретически доказано и практически подтверждено, что музыкальная деятельность более всего соответствует эмоциональной природе восприятия учащихся и способствует эмоционально-творческому развитию детей. Музыкальному развитию детей и методам активизации творчества посвящены работы Н.Б. Гонтаренко, П.В. Голубева, Л.Б. Дмитриева, Д.Е.Огородникова, Г.П.Стуловой, Л.А.Баренбойма, Л.В.Школяра.

Проведенный анализ теоретических источников показывает значимость развития эмоциональной активности и художественного вкуса.

Таким образом, **актуальность проблемы** развития эмоциональной активности и художественного вкуса объясняется востребованностью личности, способной к самостоятельной творческой деятельности. Необходимость воспитания подрастающего поколения, богатого духовной культурой, адекватно реагирующего на стремительные изменения в мире и соответствующего современным требованиям жизни.

**Цель исследования:** обоснование содержательных компонентов развития эмоциональной активности и воспитания художественного вкуса в процессе работы над вокальным образом на уроках постановки голоса.

**Объект исследования:** процесс работы над вокальным образом на уроках постановки голоса.

**Предмет исследования:** развитие эмоциональной активности и воспитание художественного вкуса учащихся.

В соответствии с целью определены **задачи исследования:**

1. Осуществить теоретический анализ методической, психологической и музыкально-педагогической литературы по проблеме исследования.
2. Обосновать содержательные компоненты эмоционального развития активности и воспитания художественного вкуса учащихся на уроках постановки голоса.
3. Разработать и провести уроки, способствующие развитию эмоциональной активности и воспитанию художественного вкуса учащихся в процессе работы над вокальным образом.
4. Разработать методические рекомендации для педагогов по развитию эмоциональной активности и воспитанию художественного вкуса учащихся в процессе работы над вокальным образом.

Для решения поставленных задач нами были использованы методы: теоретический анализ психолого-педагогической, музыкально-педагогической литературы в аспекте изучаемой проблемы; наблюдение,

беседа, анализ планов воспитательно-образовательной работы; метод экспертной оценки и педагогический эксперимент.

Особое внимание на уроках постановки голоса следует уделять эмоциональной активности и развитию художественного вкуса студентов. Рассмотрим этапы **работы преподавателя вокального класса над эмоциональной активностью ученика.**

Музыку называют языком чувств. Это очень удобная форма для выражения этого психического процесса. *Под чувством, или эмоцией, понимается переживание человеком своего отношения к окружающей действительности.* Все это хорошо передает музыкальная форма сообщения, где каждый звук, пауза, смена гармонии – говорит об эмоциональных переживаниях. Музыкальное сообщение – это обмен эмоциями, и оно рассчитано на эмоциональное восприятие. Эмоции обладают побудительной силой и в этом их большое значение для человека.

Очень важно, чтобы на уроках постановки голоса у ученика возникали только положительные эмоции.

Находя чрезвычайно важным воспитать в ученике собственную инициативу, приходится постоянно возвращаться к предостережениям от штампованного натаскивания ученика в области и манер исполнительства. Ученик должен найти в каждом изучаемом произведении главное для выявления правдивого художественного образа.

Каждый ученик должен реализовать в процессе работы ряд задач:

*Обучающие задачи:*

- умение следовать инструкции педагога и правильно её выполнять;
- умение обобщать, рассуждать и делать выводы;
- ознакомление с художественной литературой;
- умение правильно оценивать результаты своей деятельности;

- умение самостоятельно планировать свои действия, выполняя поставленную задачу;
- расширение знаний об окружающем мире;
- формирование достаточного уровня познавательно-личностного развития.

*Развивающие задачи:*

- развитие внимания, наблюдательности, памяти;
- развитие артикуляционного аппарата и формирование звуковой культуры речи;
- развитие фонематического слуха;
- развитие воображения и фантазии;
- музыкальное развитие и формирование вокально-певческих навыков;
- развитие эмоциональной сферы, способности к сопереживанию и сочувствию;
- развитие образного и логического мышления;
- развитие интересов и художественного вкуса;

*Воспитательные задачи:*

- формирование коммуникативных навыков;
- формирование умения заниматься;
- формирование определенных черт характера: дисциплинированности, организованности, собранности, аккуратности и работоспособности;
- формирование волевых качеств: выполнять установленные нормы поведения, преодолевать трудности и доводить начатое дело до конца;
- воспитание трудолюбия, усидчивости и целеустремленности в достижении конечного результата;
- воспитание активности и творческой изобретательности в процессе учебной деятельности;

- умение использовать полученные знания в самостоятельной деятельности;
- формирование адекватной самооценки.

Для развития в наших учениках способности вскрытия главного, т.е. основной идеи произведения - лучшим материалом являются - народная песня, русская и западная классика и лучшие произведения советской тематики. (Музыку называют языком чувств). Нельзя допускать пения, ненасыщенного определенной эмоцией,- настроением. Каждый звук, даже если это звук упражнения, должен нести музыкальный смысл, должен о чем-то говорить.

Даже простые упражнения не должны петься формально, а восприниматься как музыкальные попевки, как отрезки мелодии.

Часто упражнения поются с определенным эмоциональным подтекстом; который подсказывается педагогом: "гордо", "гневно", "презрительно". Ученики приучаются вкладывать определенные музыкальные и исполнительские эмоции даже в пение упражнений, т.е. они с первых шагов чувствуют себя исполнителями, а не учениками.

Профессор Киевской консерватории М.Э.Донец-Тесяйр говорит: «Как не должно быть звука, не окрашенного настроением, так и не может быть слова, не несущего мысли».

Только когда музыка, голос несут эмоциональное содержание, а слова несут мысль, заложенную в тексте, возможна правдивая передача содержания произведения. Поэтому надо петь так, как - будто что-то рассказываешь, хорошо чувствуя смысл и фразу текста. Надо выделять главные слова, думать о том, что говорится в тексте и то, о чем говорят слова.

Чтобы текст произведения доносился до публики хорошо, необходима четкая работа артикуляционного аппарата, упругие активные губы, язык и очень близкое по звучанию слово.

Если успех донесения музыкального смысла в основном зависит от умения вести дыхание в музыкальной фразе, то успех донесения слова заложен в технике работы артикуляционного аппарата.

Создание художественного образа на основе синтеза звука и слова при отсутствии ясной дикции - немислимо. Наблюдения над учениками дают основание утверждать, что ясность дикции в значительной мере зависит от высокой позиции звука, при которой сложность соединения гласных с согласными заметно облегчается. Кроме того, при такой позиции легко достигается наибольшая подвижность губ и кончика языка.

Для ясной дикции, прежде всего, требуется наличие нормального речевого аппарата. Музыку называют языком чувств. Под чувством или эмоцией понимают переживание человеком своего отношения к окружающей действительности, Музыкальное сообщение - это обмен эмоциями и засчитано оно на эмоциональное восприятие.

Эмоции обладают побудительной силой, и в этом их большое значение для человека. Нужно вести занятия так, чтобы у ученика всегда возникали положительные эмоции, даже если есть какие-то неудачи, трудности, всегда следует подбадривать ученика, не давать ему огорчаться, увлекать его музыкой, никогда не показывать ему своего огорчения, неудовольствия и раздражения.

Н.Л. Римский-Корсаков говорил: «Настоящий педагог не должен претендовать на непогрешимость, на то, что он все знает и никогда не ошибается, наоборот, он всю свою жизнь неутомимо ищет, и только иногда ему удается найти что-то».

Эмоции ученика, возникая в результате переживания им певческого процесса, сами влияют на пение: они оказывают либо положительные, либо отрицательные влияния на певческий процесс.

Первое время занятий пением следует, как правило, избегать сильно эмоциональных произведений, чрезмерного возбуждения ученика.



Пение требует большой активности от организма, поэтому эмоциональный подъем необходим при пении, будь то урок или выступление.

Бывают учащиеся мало эмоциональные, приходится со стороны педагога разбудить недостающую эмоциональность путем подбора репертуара, эмоционального показа голосок, выразительным аккомпанементом.

Если учащиеся очень эмоциональные, то произведения более спокойные, не позволяющие проявлять яркие эмоции.

Нужно тренировать ученика на оживление эмоциональных состояний не только предлагая ему при исполнении произведения вспоминать то, или иное настроение, переживание и т.д.

Большое внимание уделить раскрытию произведения, создавая вокальный образ, меняя тембр, динамику между произнесением слова; все это должно выполняться эмоциями, буквально одними голосовыми средствами.

Пример. Аренский – «Спи, дитя мое, усни». Голосом, меняя тембр (матери и ребенка) создается в колыбельной образ матери и интонации ребенка.

Актуальнейшей проблемой для современной советской вокально-исполнительской педагогики должно являться воспитание у учащихся способности вкладывать в исполнение нечто своё, оригинально-индивидуальное. Заслуженный деятель искусств УССР, профессор Харьковской государственной консерватории Голубев говорит и советует в книге «Советы молодым педагогам-вокалистам», что нужно развивать у учащихся способность и умение подчинять воле не только его голосовой аппарат- «аппарат воплощения», но в первую очередь способность включения в образ – «Творческий аппарат переживания».

Возможности полного покорения воле «творческого аппарата» в значительной мере облегчаются и расширяются возможности "аппарата воплощения" - т.е. его голоса.

Для преодоления технических трудностей имеет влияние эмоциональный подъём, в результате полного включения в образ.

На уроках вокального класса необходима работа над развитием фантазии. Надо ясно представлять себе ситуацию, о которой идёт речь в исполняемом произведении. Только тогда когда удаётся вызвать яркое и верное образное представление, пение насыщается соответствующими выразительными красками. Ведь исполнение должно быть правдивым, искренним, лишено манерности, вычурности, надуманности. Необходимо проанализировать произведение перед его разучиванием. Надо поговорить о композиторе, стиле, котором оно написано разобрать музыку произведения, понять музыкальную форму, отдельно прочесть текст и на основе всего этого постараться разбудить фантазию учащейся.

Рекомендуется использовать на уроках постановки голоса вокальные произведения русских композиторов.

Произведения мастеров русского романса Верстовского, Алябьева, Варламова, Гурилёва, Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Бородина, Римского- Корсакова, которые созданы под влиянием народной песни и городского романса, потребовали простоты, правдивости, задумчивости, теплоты в исполнительской манере.

Также рекомендуется разучивание советских песен, песен из кинофильмов, песен о Великой Отечественной войне, современных песен и.т.д.

**Огромная роль на уроке отводится воспитанию художественного вкуса учащегося.**

Обучение пению сложный и многогранный процесс. Он включает в себя не только вокальное, но и обще музыкальное развитие ученика. Необходимо, чтобы ученик так исполнял произведение, чтобы оно

нравилось слушателю, чтобы оно трогало, доставляло радость, заставляло сильнее чувствовать, глубже понимать.

Педагогика, ставящая перед собой такие цели, перестает быть только педагогией, но становится воспитанием. Перед педагогом встает задача не только научить ученика «хорошо петь», но сделать его более умным, более чутким, более честным, более справедливым, более стойким.

К. Макс утверждал: "Если ты сегодня хочешь наслаждаться искусством, то ты должен быть художественно образованным человеком"

Для этого необходимо заглянуть поглубже в «душу ученика» расшевелить его, поставить перед ним какие-нибудь трудные художественные и эмоциональные задачи. Воспитание эмоционального, отзывчивого человека, любящего и умеющего ценить произведения искусства, есть воспитание человека небезучастного к окружающему.

Воспитательная работа не должна рассматриваться как некое дополнение к процессу обучения, но составлять с ним органическое единство. Воспитательная работа должна быть ненавязчивой, в некоторых случаях даже неприметной для ученика. Замечания или беседы, имеющие воспитательное предназначение, надо облекать в доступную, по возможности яркую, образную и запоминающуюся форму.

Опытный, образованный педагог, глубоко вникающий в художественное созерцание музыкальных произведений, будет касаться и их образов и воплощения в них многих жизненно важных тем и идеалов, которыми вдохновлялись творчество того или иного композитора.

Такой подход к явлениям искусства может оказать на ученика сильнейшее воспитывающее воздействие. Например - воспитание любви к народной музыке и понимание роли народного начала в искусстве.

Оптимизм и изящество Моцарта, любовь к русскому человеку Чайковского, пламенный патриотизм Глинки и Мусоргского и многие другие темы этого рода должны быть затронуты во время изучения учебного репертуара.

Педагог может много интересного рассказать об отношении к народной музыке крупнейших композиторов прошлого и современности, о том, что они видели в ней образец высших художественных ценностей, что на её основе они создавали произведения, близкие народу, воплощающие его характер, думы и заветные стремления.

Эти положения необходимо раскрывать на примерах. И в простой обработке песни, и в романсах Глинки, Даргомыжского, Алябьева, Гурилева, Калининкова, Балакирева, Римского-Корсакова и многих других композиторов надо обращать внимание на черты народности.

Это может быть характерный интонационный оборот, ладовое или ритмическое своеобразие.

Пусть ученик вникает в суть дела. В дальнейшем, когда в каком-нибудь другом произведении встретятся аналогичные особенности музыкального языка, желательно напомнить о ранее сказанном, развить и дополнить прежнюю мысль. Необходимо постепенно вызывать интерес ученика к самостоятельным поискам в этой области. Конечно, в процесс обучения не всегда можно все распланировать и предусмотреть. Многие беседы возникают импровизационно. Однако не следует полагаться на волю случая. Необходимо себе ясно представлять основные линии воспитательной работы с каждым учеником и быть внутренне подготовленным к ней. И очень важно воспитать нужное отношение к искусству и занятию. Важно, чтобы ученик ценил искусство за то прекрасное, что оно дает, людям, за ту радость творческого труда, какую оно дарит тому, кто серьезно занимается.

Всегда необходимо связывать исполнение учеником произведения на уроке с предстоящей работой. Ведь основой выразительности является контакт поющих со слушателем. Надо всегда помнить о слушателе, рассказывать ему, спрашивать его, обращаться с просьбой, отвечать на подразумеваемый вопрос. Как важно донести до всей аудитории смысл и красоту исполняемого произведения, помочь детям приблизиться к

сокровищам художественного творчества. Какое удовлетворение оно может принести самому педагогу.

Очень важно, чтобы наши ученики, будущие педагоги получили как можно больше ярких художественных впечатлений. Ходить на концерты, в театр, на выставки, в музеи, а на уроках же не надо упускать случая поговорить, обсудить увиденное, поделиться впечатлениями с учениками.

Педагог должен эмоционально реагировать на красоту музыки исполняемого учеником произведения. Обратить внимание ученика на необычайную модуляцию, на своеобразие гармонии, почувствовать красоту мелодии. «Как прекрасно звучит эта модуляция! Вслушайся в эту гармонию. Почувствуй её! Исполни её так, чтобы и другие почувствовали. Обрати внимание на литературный текст. Какими средствами композитор раскрывает смысл текста? Какие выразительные средства использует автор»

. Педагог должен уметь говорить о музыке, притом возможно образнее, поэтичнее, увлекательнее. Эмоционально реагируя на прекрасное в искусстве, педагог должен стремиться объяснить, почему это прекрасно, тем самым формирует художественный вкус ученика.

Перед педагогами стоит грандиозная задача - научить студента с наибольшей яркостью и правильно вокально передавать сущность исполняемого произведения. По мере возможности создавать правдивые, отвечающие замыслу автора образы.

Прежде всего, надо себе ясно представлять, что подразумевать под "художественным образом" музыкального произведения.

Задача педагога - научить ученика понимать «музыкальную речь». Чтобы «ловить» мысль поэта и композитора, воплотить «художественный образ» произведения, необходимо глубоко проникнуть в его поэтическое и музыкальное содержание. Это требует большой предварительной работы.

По сути, работа над «художественным образом» начинается с первых же уроков. С первых же уроков мы стараемся добиваться, чтобы простейшие мелодии (песенки) учащиеся исполняли выразительно, то есть, чтобы характер исполнения точно соответствовал характеру «содержания» данной мелодии.

Необходимо, чтобы грустная песня звучала грустно, бодрая - бодро, торжественная - торжественно и т.д. Перед учеником должны стоять вполне определенные цели и ясные задачи. С чего же надо начинать разучивание вокального произведения.

Предлагаем изучить сначала произведение, его нотную запись в целом и в деталях. Отдельно посмотреть мелодическую линию, прочесть слова. Кроме ознакомления с текстом, желательно более глубоко познакомиться с творчеством поэта, на стихи которого написано произведение и творчеством композитора. Проанализировать тему, идею, жанр произведения, постепенно определяя свое творческое отношение к нему. Необходимо понять как драматическую, так и музыкальную линии развития, обратить внимание на кульминационные точки (рубить на куски по смыслу и музыке, поставить задачу для каждого куска, выявить предлагаемые обстоятельства) и на аккомпанемент.

Вокальное произведение представляет органическое слияние музыки и слова. Однако, очень часто ученик формально проговаривает текст, придавая ему второстепенное значение. Это мешает правильному пониманию истинного замысла произведения.

Поэтому в работе над произведением необходимо выяснить смысл и значение произносимых слов. Часто в работе используется метод выразительного, осмысленного прочтения вслух текста без пения. Необходимо выявить те образные представления, которые тесно связаны с произносимыми словами. После ознакомления с текстом все внимание переносится на изучение мелодии.

Далее ученику предлагается попробовать исполнить произведение без текста, используя богатство музыкальной выразительности. Ученику объясняется ученику в каком темпе, с какими нюансами, с какими замедлениями и ускорениями надо исполнить то или иное произведение, чтобы оно прозвучало ясно, осмысленно и выразительно. Когда мелодия соединится со словами, ученику легче найти нужные краски для более яркого исполнения и выявления мысли произведения. При такой работе учащейся может составить себе полную картину произведения, такое «осмысление» произведения позволит найти его верный подтекст и понять, что каждая деталь, каждая подробность имеет свою логику, свою выразительность.

Такая предварительная работа чрезвычайно важна, она развивает фантазию, будит эмоциональную память, заставляет вглядываться в окружающий мир, наблюдать.

Так накапливается материал для творчества.

Когда проведена большая предварительная работа, то в условиях выступления можно не бояться какого-либо срыва.

Нельзя, однако, смотреть на выразительное исполнение как на завершающий этап в работе над песней, т.е. отделять техническую сторону от художественной. Выразительное, осмысленное исполнение песни или упражнения помогает лучше овладеть соответствующими вокальными навыками.

Конечно, чем ученик менее развит, чем ниже его музыкально-художественный уровень, т.е. данные интеллекта, воображения, слуха, темперамента, а также чисто технические способности (уровень вокальных данных и вокальной наученности), тем труднее для него и педагога проходит работа над «художественным образом», тем труднее добиться от него удовлетворительного и заинтересованного исполнения, тем больше бывает всяких разговоров и разъяснений. Достигнуть успехов в работе над «художественным образом» можно лишь непрерывно развивая ученика

музыкально, интеллектуально, артистически. Ученик должен уметь словами рассказывать, что происходит в том или другом произведении. Словесные же пояснения педагога и образные сравнения только тогда достигнут цели, когда они понятны и близки ученику. Конечно, здесь нужен и очень чуткий и гибкий педагог, учитывающий индивидуальность своих учеников и четко знающий задачи обучения и воспитания.



## Список литературы

1. Барсов Ю. Вокально – исполнительские принципы/ Ю. Барсов – М.: Музыка, 1948г.
2. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной методологии. — М., 1929, 1932, 1937.
3. Вопросы вокальной педагогики. Вып. 6. — Л.: Музыка, 1982.
4. Вопросы вокальной педагогики/М.О. Узина, Н.А. Ирецкая //сборник статей, выпуск 6, Ленинград: Музыка, 1892г.
5. Витт Ф.Ф. Практические советы обучающимся пению / Ф.Ф. Витт. – Ленинград: Музыка, 1968г.
6. Вербов А. Техника постановки голоса / А. Вербов. – Москва: Музгиз, 1962. 120с.
- 7.Выготский Л.С. Психология искусства/Л.С. Выготский – Издание третье – М.: искусство, 1986г.
8. Выготский Л.С. История развития высших психических функций/ Л.С. Выготский // Собр. соч.: в 6 т. М., 1984.
9. Гонтаренко Н.Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства / Н.Б. Гонтаренко. – Изд. 3-е – Ростов н/Д: Феникс, 2007. 155 с.: ил. (Любимые мелодии).
10. Голубев П. В. Советы молодым педагогам – вокалистам / П.В. Голубев. – Москва: Музгиз, 1956. 88с.
11. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. / Н.Б. Дмитриев – издательство Музыка: 1968. 675с.
- 12.Дмитриев Л.Б. Вопросы вокальной педагогики/Л.Б. Дмитриев //В классе М.М. Мирзоевой//-М.; Музыка: 1976г.
13. Евтушенко Д.Г. О некоторых вопросах вокальной техники / Д.Г. Евтушенко. //Научно - методические записки Киевской консерватории // Киев: изд. Изобр. искусства и муз. литературы, 1957. 190с.
14. Ламперти Ф. Искусство пения. — М.: Изд-во Юр-генсона, 1892.
15. Лебедева И.А. О. Н. Благовидова — педагог. — М.: Музыка, 1984.

16. Линклейтер Кристин. Освобождение голоса. — М.: Гитис, 1993.
17. Малинина Е.М. Вокальное воспитание детей/Е.М. Малинина//Сборник статей, выпуск 5//Москва-Ленинград: изд. Музыка, 1967г.
18. Мазурин К.М. Методология пения. — М., 1903.
19. Мордвинов В. И. Практика основной работы по постановке голоса. — М.: Музиздат, 1948.
20. Назаренко И. К. Искусство пения — М.: Музиздат, 1948.
21. Работнова Л.Д. Основы физиологии и патологии голоса певца. — М.: Музгиз, 1932.
22. Юдин СП. Формирование голоса певца. — М.: Музиздат, 1962.
23. Юссон Р. Певческий голос. — М., 1974.

**Методические рекомендации по определению реальных  
возможностей ученика**

Главной и конечной целью певца в процессе работы над всяким вокальным произведением является воплощение композиторского замысла исполнительскими средствами. Вопрос овладения сложным мастерством вокального исполнительства ставит перед педагогом целый ряд трудных, конкретных задач, успешное решение которых в каждом отдельном случае требует большого опыта, глубокого анализа и гибкого подхода в приемах воспитания технических и художественно-творческих данных ученика.

Каждый ученик в процессе работы должен быть для педагога предметом постоянного наблюдения и изучения его возможностей на всех этапах его развития, Только постоянное внимание к ученику дает педагогу твердую установку для своевременного применения тех или иных педагогических приемов к развитию в нем подлинного мастерства. А четкое и объективное наблюдение за всеми стадиями развития ученика, в значительной мере устраняет возможность ошибок как в процессе воспитания его на отдельных этапах, так и в определении характера будущей работы ученика на производстве.

Нередки случаи наблюдаемой переоценки педагогами не только исполнительских данных своего ученика, но и его голосовых и технических возможностей. От увлечений подобного рода, к сожалению, не свободны даже весьма солидные и вполне добросовестные педагоги. Они просто «честно» заблуждаются, трогательно и слепо любя своего воспитанника. А между тем воспитание у студента способности трезвого, критического отношения к своим данным является прямым необходимым долгом педагога. Кроме огромной пользы, какую приносит самокритика в процессе воспитания, трезвое отношение к своим данным еще предостерегает

студента от возможных в будущем тяжелых разочарований на производстве, когда истину о его реальных возможностях скажут другие...

Таким образом, предостережение ученика от возможной переоценки своих данных и привитие приемов исполнительства, соответствующих его возможностям, является одной из существенных задач каждого педагога в процессе воспитания будущего певца-художника. Скромно одаренного ученика необходимо поддержать убеждением, что спокойная, серьезная и систематическая работа над собою делает буквально чудеса. И еще более важно своевременно предостеречь более одаренного ученика, что одних способностей, без постоянной, упорной систематической работы, мало.

Не существует каких-либо абсолютных приемов мастерства в той или иной отрасли искусства, которые годились бы для каждого художника. Тем более в сложнейшем искусстве пения не может быть абсолютных приемов мастерства, так как в каждом отдельном случае перед нами новый тонко-индивидуальный, иногда меняющийся инструмент вокалиста — его голос.

К сожалению, многие приемы исполнительства считаются как учениками, так и некоторыми педагогами одинаково годными как для голосов большой силы и обилия красок, так и для голосов средней и малой силы, не блещущих красками. Это в корне неверного великих художниках Репине и Рембрандте говорят, что абсолютная сила света в их картинах гораздо меньше, чем у других мастеров кисти. Но как гениально они распоряжаются ею, какое обнаруживают знание природы и законов света и как можно разместить его на поверхности, чтобы вызвать к подлинной жизни необыкновенные силы сияния легкого, стремительного золота, струящегося по полотну!

Аналогию мы наблюдаем и в мастерстве вокального искусства. Мы часто слышим обладателей прекрасных сильных голосов, исполнение которых страдает именно отсутствием умения «разместить этот свет на поверхности полотна», и исполнение их делается бледным, а иногда и скучным. И наоборот, нас восхищает и волнует часто певец, располагающий

сравнительно скромными голосовыми данными, но умеющий путем музыкально оправданных контрастов, путем постепенных или бурных нарастаний силы звука создать настоящий музыкальный и художественный образ.

Четкое определение характера исполнительских возможностей ученика является одной из важнейших задач в процессе воспитания певца-исполнителя.

Технические трудности произведений и их эмоциональная насыщенность должны всегда соответствовать этапу развития и возможностям ученика.

## Приложение №2

### Методические рекомендации к уроку по ознакомлению ученика с новым вокальным произведением

От способа ознакомления ученика с новым вокальным произведением, в особенности, если оно ему незнакомо раньше по чьему-либо исполнению, в большинстве случаев зависит степень заинтересованности ученика этим произведением. Было бы неверным пользоваться каким-либо одним видом ознакомления учеников с новым вокальным произведением, не учитывая в каждом отдельном случае характера данного произведения и индивидуальных особенностей ученика в области усвоения им определенных заданий.

Значительную роль в ознакомлении ученика с новым произведением играет первое впечатление ученика от качества произведения. Если педагог владеет в достаточной мере мастерством исполнительства, то вопрос этот в значительной мере облегчается, так как произведение, даже не отвечающее сначала вкусам ученика, но мастерски и выразительно спетое или умело напетое педагогом, может предстать перед учеником в самом выгодном свете и глубоко заинтересовать его. Возражением указанному способу может служить опасение навязывать ученику определенный стиль исполнения, мешающий выявлению его собственной инициативы. Однако подобное, лишь в некоторых случаях возможное, явление не так опасно, как самостоятельное знакомство ученика со всеми произведениями рабочего плана или даже с помощью концертмейстера, особенно на ранних этапах обучения. Выявление индивидуальных способностей ученика на известной части произведений рабочего плана, а также на специальных заданиях педагогов, в зависимости от степени его подвинутости, разумеется, необходимо, но ведь и в вышеуказанном способе ознакомления эта возможность не исключена при последующих стадиях работы над произведением. Указанный способ ознакомления с новым произведением, имея в виду охват его в целом, можно проводить еще путем прослушивания произведений в виде удачных записей

исполнения крупных мастеров вокального искусства с надлежащими комментариями педагога.

Другим видом ознакомления с новым произведением для учеников, более подвинутых и умеющих более или менее самостоятельно работать, а также для учеников, склонных к анализу, может быть способ и самостоятельного ознакомления. В таком случае результаты самостоятельного разбора произведения должны быть представлены педагогу для совместного критического обсуждения их и для определения установок, направляющих дальнейшую работу над произведением. С произведением ариозного характера с речитативом, а также с произведениями типа «Анчар» Римского-Корсакова и другими, выходящими по размерам за границы обычной романсовой литературы, целесообразно вслед за ознакомлением в целом произвести анализ его по отдельным «планам» и даже по кускам.

В порядке первого этапа работы студента над вокальным произведением необходимо заставить студента вдумчиво прочитать текст и рассказать литературное содержание его, а также охарактеризовать произведение со стороны его стиля.

Интересный образец анализа романса можно найти в статье В. Васиной-Гроссман «Глинка и лирическая поэзия Пушкина» (сборник материалов и статей под редакцией Т. Н. Ливановой), где говорится, что синтезом самых замечательных черт Глинки является романс «Я помню чудное мгновенье», «музыка которого вполне конгениальна слову». «Где Глинка, по выражению Серова, следит за каждой мыслью поэта». Но следит не только за самой мыслью, а и за тончайшей игрой ритма, звучания, за всем тем, что в подлинно поэтическом произведении неотделимо от мысли и является выражением ее.

## Приложение №3

### **Методические рекомендации к работе по усвоению материала, к технической и музыкально – художественной работе над произведением**

Педагогу в его работе приходится сталкиваться с фактом значительного количества различных типов студентов в области их способности усвоения материала. Наиболее распространенным типом надо признать ученика, у которого уже в первом периоде работы над произведением достаточно ясно для педагога намечаются перспективы качества исполнения того или иного произведения. Однако необходимо оговориться, что и в этом случае иногда ожидания педагога не вполне оправдываются, так как в процессе дальнейшей более углубленной работы над произведением у очень многих первоначальное одушевление ослабевает, и ученик в лучшем случае, если и доводит свое исполнение до сравнительно высокого уровня, то лишь благодаря героическим усилиям педагога.

К этому типу обычно принадлежат ученики значительной музыкальной одаренности.

Вторым основным типом является ученик, первый период работы которого над произведением часто не только не внушает больших надежд, но даже заставляет педагога сомневаться в возможности довести исполнение данного произведения до удовлетворительного уровня. Однако дальнейшая более углубленная работа обнаруживает определенное повышение интереса у ученика к произведению, и результаты в этом случае часто получаются совершенно неожиданные по качеству исполнения. К этому типу обычно принадлежат ученики средней музыкальной одаренности, обладающие, однако, большой работоспособностью.

Сравнительно редким явлением бывают ученики, сочетающие необыкновенную музыкальную память с особой способностью — с первых шагов знакомства с произведением проявлять зрелую законченность



музыкальной фразировки и оправданную замыслом композитора интерпретацию.

Было бы ошибкой не отметить возможность существования между указанными основными и промежуточными типами учеников.

Вполне естественно, что перечисленные типы учеников обычно видоизменяются в своем развитии в периоде занятий, и очень часто больших высот достигают те, которые не привлекали к себе внимания в начальном периоде занятий. К сожалению, бывают случаи застоя именно у тех, от кого можно было бы ожидать выдающихся успехов.

На дискуссиях о методах работы с вокалистами над вокальным произведением часто ставится вопрос: надо или не надо с первых же шагов работы требовать и добиваться от вокалиста «включения в образ» данного произведения и пользоваться соответствующими красками звучания. Неоднократные наблюдения над результатами работы руководителей с подобным уклоном показали явно отрицательные результаты. Эмоциональная сторона исполнения как бы отодвигала на второй план недостаточно устойчивую вокальную технику и либо придавала исполнению декламационный характер, либо вносила в исполнение формирующегося профессионала элементы самодеятельности. Нарушение строгой последовательности в работе над вокальным произведением всегда влечет за собой нежелательные явления в области точного усвоения авторского музыкального текста с точным соблюдением указанных в произведении темпов и динамических оттенков, а также нарушает и делает трудно выправимой строгую вокальную линию.

Для систематического развития и воспитания будущего исполнителя необходимо в строгой и спокойной последовательности выдвигать перед ним новые художественные задачи, избегая нетерпеливого нагромождения требований на начальных этапах работы над материалом. Поэтому на первых уроках проработки какого-либо материала наиболее целесообразно требовать от ученика прежде всего усвоения авторского музыкального текста с точным соблюдением обозначенных в произведении темпов и динамических

оттенков. Твердая техническая выучка должна стать основой для настоящей творческой работы над произведением. Первое исполнение на уроке учеником прорабатываемого произведения лучше прослушать все целиком, не останавливая ученика на отдельных кусках, даже при наличии неизбежных вначале ошибок. Здесь ученик может обнаружить некоторые признаки оригинального толкования произведения в целом, а не в отдельных кусках его, фразах или, что еще хуже, отдельных словах. Это ни в коем случае не значит, что не следует в известных случаях остановить свое внимание на качестве исполнения отдельных кусков и фраз и поработать над ними. Речь идет об опасности в процессе исполнения впасть в иллюстрацию отдельных фраз и даже слов, в отрыве от идеи произведения и общего плана. К сожалению, от таких неоправданных иллюстраций не свободны и мастера вокального искусства.

Процесс так называемого «впевания» исполнителя в вокальное произведение может начаться, разумеется, первое время в присутствии педагога, лишь после твердого, безукоризненного и непогрешимого исполнения вокального произведения со стороны ритма, точно своевременных вступлений и окончаний музыкальных фраз, выполнения авторских указаний и установок, как говорилось выше, толкования произведения в целом. Необходимо это потому, что процесс впеваания должен быть организован, для чего внимание певца ни в коем случае и ни в какой мере не должно быть отвлечено фактурой произведения. Для свободной нюансировки и динамических оттенков отдельных кусков и фраз произведения в процессе впеваания необходимо следить за учеником, чтобы он взял свой естественный средний силовой фон, соответствующий природной силе его голоса, без малейшего форсирования звука. Только при этом условии исполнитель может свободно распоряжаться своим голосом и его техническими возможностями для динамических оттенков со стороны увеличения и уменьшения силы звука и для выражения тончайших нюансов. Часто приходится наблюдать, как исполнитель, взяв даже немного форсированный

«фон» для исполнения какого-либо произведения, уже лишен возможности необходимого нарастания силы звука в кульминационных моментах произведения и обречен на «выдыхание».

**Методические рекомендации к работе над вокальным  
произведением**

Приступая к конкретной проработке нового вокального произведения, с которым ученик уже познакомился, педагогу следует в присутствии своего ближайшего помощника — концертмейстера — произвести более углубленный анализ произведения со стороны определенных установок черновой работы над ним. Необходимо детально разобраться в вокальном и литературном текстах произведения и во взаимном их соответствии. Разобраться в общем содержании произведения, его музыкальной и литературной форме и стиле, наметив моменты кульминаций и спада отдельных кусков и кульминаций произведения в целом. Следует также просмотреть вокальный текст с точки зрения удобства нормального строения вокальной линии для данного голоса. Необходимо подчеркнуть ритмические особенности произведения и, наметив темпы и характер динамических оттенков отдельных кусков, установить общий внутренний пульс его исполнения.

В отдельных ариях с речитативами следует остановить внимание ученика на значении речитатива, в большинстве случаев служащего прекрасным музыкальным подготовительным, как бы вводным моментом, после которого особенно ярко и выпукло звучит классическая кантилена.

Вполне возможно, что ученик сразу в один урок не воспримет большого количества указаний. Но указанный анализ является крайне необходимым в дальнейшей работе с учеником концертмейстера, который в первую очередь должен быть проводником воли педагога, отвечающего за всю работу своего ученика. Указанный анализ ученику дает установку общего характера произведения и его деталей.

Работа с учеником над вокальным произведением может протекать следующим образом.

Первая форма - когда ученик, получив общие указания для начала работы над вокальным произведением, углубленно поработав над ним, доводит его до степени относительной законченности, доступной ему на данном этапе его развития. Такая форма является основной в педагогической работе, так как проявление исполнительской инициативы ученика наиболее ярко обнаруживается на тех произведениях, которые проработаны им достаточно тщательно и глубоко.

Вторая форма — когда вокальное произведение разучивается эскизно, с определенной ограниченной целью. В этом случае ученик извлекает известную пользу для себя в области усвоения определенных приемов вокального и исполнительского мастерства и прекращает дальнейшую работу над ним. Эскизная форма проработки имеет также целью расширение кругозора ученика в области знакомства с разными стилями вокальной литературы.

Остановившись на способе проработки, доведенной до уровня относительной законченности, не лишним будет вспомнить высказывания пианиста Ганса Бюлова, который находил, что пианист, овладевая музыкальным произведением, проходит три ступени работы: исполнение правильное, исполнение хорошее, исполнение интересное. В работе ученика над вокальным произведением в основном наблюдается аналогия.

В исполнении вокального произведения понятие «правильного» исполнения обуславливается не только точным выполнением текста данного произведения (мелодии), ритмического рисунка и динамических оттенков, но и правильным звучанием самого инструмента — голоса исполнителя — в смысле ровного (но не однообразного) звучания его на всем диапазоне. Особенности построения фразы, tessitura всего произведения и отдельных его кусков, недостаточное удобство интервалов, насыщенность вокальной линии и темп всего произведения часто в значительной мере влияют на выдержанность звуковой линии певца, даже обладающего достаточной технической подготовкой. Поэтому «правильное» исполнение произведения

с точки зрения вокальных требований представляет собой один из основных и важных моментов в проработке учеником вокального произведения.

Наличие приятного для слуха голоса, свободное легкое преодоление всех технических трудностей, проникновенная выразительная подача фразы при всегда оправданной замыслом композитора мимике и т. д. — все это делает неотделимыми определения «хорошо» и «интересно». Имея также в виду, что до «интересного» исполнения, к сожалению, далеко не все учащиеся доходят, даже при наличии прекрасных голосовых данных, приходится констатировать, что выделение работы над «интересным исполнением» в отдельный этап было бы неправильно.

Таким образом, в работе ученика над вокальным произведением более правильным следует признать два этапа: исполнение правильное и исполнение хорошее с доведением его до «интересного» в пределах художественных возможностей исполнителя.

Разумеется, работа с учеником над вокальным произведением ни в коем случае не должна иметь в виду грубое разграничение по отдельным, не связанным между собой этапам. Речь идет лишь об акценте в ту или другую сторону в различные периоды работы над произведением.

### Методические рекомендации к работе по выявлению художественного образа в вокальном произведении

Находя чрезвычайно важным воспитать в ученике собственную инициативу, приходится постоянно возвращаться к предостережениям от штампованного натаскивания ученика в области приемов и манер исполнительства. Пусть ученик умеет находить в каждом изучаемом произведении главное, это и даст ему необходимые отправные точки для выявления правдивого художественного образа.

Для развития в наших учениках способности вскрытия главного, то есть основной идеи произведения, а также исполнительского мастерства, характерного для советского художника, в основу нашей работы с учеником должно лечь стремление развить в нем это мастерство в духе марксистско-ленинской эстетики.

Для развития в ученике способности найти главное лучшим материалом являются: народная песня, произведения русских классиков и лучшие произведения советской тематики.

В поисках главного советский певец-художник должен суметь распорядиться своими исполнительскими способностями так, чтобы образ литературный и музыкальный были неотделимы. В данном случае, конечно, имеется в виду певец, который обладает способностью подчинить «инструмент» своей воле в такой степени, чтобы с предельной выразительностью передавать все, что сказано композитором, вкладывая в исполнение свои личные переживания, свойственные подлинному мастеру. Истинное вдохновение и забота о звуке в опере или на эстраде в процессе пения несовместимы. Правда, Ф. И. Шаляпин говорил о наличии контроля над процессом звуковедения даже в моменты наивысшего подъема вдохновения. Однако не надо смешивать заботу о звуке, которая сковывает певца в процессе звукообразования, с контролем, критически анализирующим пропетую фразу. Вполне естественным является особый подход в

требованиях к исполнительству студентов, которые в большинстве своем даже на старших курсах находятся в атмосфере постоянных исканий качества звука. Кстати сказать, больше этим страдают почему-то представители мужских голосов, преимущественно тенора.

За последнее время наблюдаются у значительной группы вокальных педагогов высказывания о необходимости выявления исполнительских данных у студента на самых ранних этапах его развития, независимо от характера направления этих данных, говоря при этом что пусть-де выявляет их, лишь бы выявлял, а лишнее потом всегда можно снять. Хуже, говорят они, когда у студента нет признаков исполнительских данных.

С этим нельзя согласиться. У студента, и даже на самых ранних этапах его развития, средства и приемы исполнительства (включая и внешние признаки: мимика, жест и т. п.; не являются во всех случаях копированием кого-то или результатом чьей-то педагогической обработки. В основе они являются отражением внутренней, общей и музыкальной культуры исполнителя. Вот почему процесс развития исполнительского дарования представляется более ценным и перспективным по своему качеству в натуре скорее робкой и застенчивой, чем в смелой и развязной. Для соблюдения строгой последовательности в развитии художественных способностей именно у таких более глубоких натур почва является более благоприятной. Студенты подобного типа развиваются в границах чувства большей художественной меры и более строгой выдержанности исполнительского стиля.

Актуальнейшей проблемой для современной советской вокально-исполнительской педагогики должно являться воспитание у студента способностей вкладывать в исполнение нечто свое, оригинально-индивидуальное.

Следует всеми мерами, обдумывая и изучая меняющиеся индивидуальные особенности каждого ученика, развивать в нем способности и умение подчинять воле не только его голосовой аппарат — «аппарат



воплощения», но в первую очередь способность включения в образ — «творческий аппарат переживания». От возможности полного покорения воле «творческого аппарата» в значительной мере облегчаются и расширяются возможности «аппарата воплощения», для вокалиста — его голоса. Большое значение в процессе преодоления технических трудностей имеет влияние эмоционального подъема в результате полного включения в образ. В этом случае—«хотеть — это мочь» оправдывается в наибольшей мере.

В книге академика Б. Асафьева «Мысли и думы» о Шаляпине говорится: «В камерном искусстве Шаляпина были две главные линии. Первая — там, где он камерный стиль «прослаивал» театральностью в той или иной мере; и там, где он всецело от нее отказывался в пользу строгого интеллектуализма и образности только музыкальной, без признаков характерности, быта и вообще всего, что извне».

Если не каждому дано так мастерски гениально раскрывать художественный образ вокального произведения и находить в нем главное для того или иного толкования, как Шаляпину, то во всяком случае для каждого грамотного исполнителя ориентиром для исполнения может служить преобладание в произведении элементов музыкального или литературного образов. Такие ярко реалистические произведения, как «Старый капрал» и «Мельник» — Даргомыжского, «Семинарист» и «Трепак» — Мусоргского, сами по себе естественно требуют сдержанно-театрализованного исполнения. В совершенно иной форме исполняются произведения «Для берегов отчизны дальней» — Бородина, «Я не сержусь» и «Во сне я горько плакал» — Шумана. Здесь художественно-поэтические образы требуют того строго камерного мастерства, которым одарены лишь немногие.

В процессе воспитания у ученика сознательного отношения к содержанию вокального произведения не бесполезно вспомнить высказывания известного режиссера и прекрасного певца Палечека, который

говорил: «Прежде всего — мысль. Мысль дает выражение лица, осмысленную мимику, оправданный жест. Мысль окрашивает слово и звук, сообщая фразе должное выражение».

Одним из наиболее действительных способов развития творческого воображения у студента-вокалиста является работа над вокальным произведением без голоса и без аккомпанеента. Основная польза такой работы над произведением в том, что ученик-исполнитель не идет по стандартной дорожке наносных влияний в области исполнительства, благодаря чему его собственная фантазия может проявить больше свободы и гибкости. Кроме того, при указанном способе проработки ученик невольно будет останавливаться на деталях, которые так часто выпадают именно у вокалиста под влиянием постоянной заботы о качестве звучания его голоса.

**Методические рекомендации к работе по борьбе с отрицательными явлениями при разучивании вокального произведения**

Остановив внимание на вопросах, касающихся фразировки, сохранения вокальной линии, владения динамическими оттенками и прочих элементов вокально-исполнительского мастерства, легче отметить некоторые распространенные явления отрицательного характера, чем установить какие-либо нерушимые положительные догмы. Беря за основу безукоризненно точное усвоение вокального произведения со стороны музыкального текста (мелодия, ритм, динамические оттенки по автору), необходимо следить за следующими нежелательными, но достаточно частыми явлениями и вести с ними упорную, систематическую борьбу.

*Пение полным голосом*

Недостаточно усвоенного материала. В процессе проработки нового материала мы часто наблюдаем, как ученик по собственной инициативе, а иногда, к сожалению, и по требованию концертмейстера, бесцельно переутомляет свой голосовой аппарат, исполняя полным голосом еще недостаточно усвоенный материал. Кроме неизбежного утомления голоса при многократных повторениях часто высокотесситурных фраз, такой метод разучивания иногда дает певцу ложное представление о степени трудности разучиваемого произведения в области голосовой нагрузки. В дальнейшем это может привести к неуверенности в исполнении как отдельных фраз, так и всего произведения. При назначении ученику нового материала, как указывалось выше, лучше всего, когда сам педагог напоеет данное произведение под аккомпанемент работающего в классе концертмейстера и, произведя надлежащий анализ данного произведения, даст концертмейстеру соответствующие установки для дальнейшей работы. Концертмейстеру можно рекомендовать в начале работы требовать от ученика, чтобы он проигрывал одной рукой свою вокальную партию под аккомпанемент, прежде чем начнет напевать ее с текстом. Такое ознакомление с музыкальной

фактурой изучаемого произведения в начальном этапе дает возможность ученику использовать память музыкальную и зрительную. Только после точного и достаточно свободного усвоения своей партии можно приступить к впеванию.

*Не абсолютно точные моменты вступлений певца  
на первом слове музыкальной фразы и недостаточно  
точные моменты последнего слова в конце фразы*

Этот весьма распространенный недостаток ритмической нечеткости очень тяжело воспринимается слушателем. При этом необходимо отметить, что такой недостаток у исполнителя не всегда является результатом отсутствия необходимой техники для исполнения часто сложного ритмического рисунка. Здесь скорее какая-то «ритмическая неряшливость» в результате отсутствия строго ритмической дисциплины у исполнителя, а часто и природного ритмического чутья. Возможно, что для устранения этого недостатка, «затяжек», могли бы сыграть плодотворную роль занятия ансамблевым исполнением— дуэтов, трио, квартетов.

Наличие у исполнителя четкой инициативы в области ритма, темпа и выдержки вокальной линии делает исполнение легко воспринимаемым и не отвлекает внимание слушателя от главного в исполняемом произведении.

*Нарушение вокальной линии. Затухание отдельных  
слов и слогов среди музыкальной фразы. Поспешность  
перехода к следующей после гласной согласной—  
сокращение надлежащей длительности гласных*

Указанные недостатки в корне своем являются результатом ослабленного внимания к работе над манерой широкого кантиленного пения. Воспитанию такой манеры пения в значительной мере мешают следующие обстоятельства:

а) Просачивание элементов речевой установки для выразительной подачи слова за счет надлежащей выдержки вокальной линии. Здесь явное неумение пользоваться динамическими оттенками без нарушения

нормальной певческой установки. Скандирование отдельных слогов за счет указанной длительности других и частые случаи опаздывания вступлений в моментах нового вдоха.

б) Более глубоким и серьезным обстоятельством является сравнительно ранний выход ученика-студента из непосредственной сферы влияния педагога по специальности.

*Злоупотребление вокальным приемом portamento  
(постепенный, как бы скользящий переход голоса  
с одного звука в другой)*

Пользование приемом portamento требует от певца, кроме высокого технического мастерства, еще чувства художественной меры и стиля исполняемого произведения как следствия высокого уровня культуры общей и музыкальной. К большому огорчению, приходится иногда слышать произведения Генделя и Баха с исполнительскими приемами характера уличной неаполитанской песни. Иногда исполнителями были мастера пения с известным именем. В большинстве у исполнителей этот прием portamento страдает преждевременным скольжением тона при переходе в последующую ноту, отнимая время у предыдущей ноты, от которой начинается portamento.

Поэтому при работе над вокальным произведением целесообразно требовать от ученика на начальном этапе работы временно совершен и отказаться от данного приема, строго выполняя выдерживание надлежащей длительности нот даже в тех местах, где потом будет допущено portamento, и, только заканчивая этап «впевания», допустить этот прием, соблюдая всю его классическую строгость.

Произвольное, музыкально неоправданное изменение темпов отдельных фраз произведения. Это досадно распространенное явление у исполнителей, недостаточно чувствующих стиль произведения, в большинстве своем является результатом перенесения центра тяжести с текста музыкального на текст литературный. Не нужно доказывать, что оперная ария, романс или народная песня прежде всего являются произведениями музыкального харак-

тера, и потому соблюдение музыкальной формы этих произведений является основной задачей исполнителя.

Значение литературного текста должно быть выявлено без нарушения авторских обозначений темпов, путем динамических оттенков и окраски отдельных фраз и слов произведения, а также и выразительностью слова. Допускаемые отклонения от основного установленного темпа произведения должны иметь строго определенные пропорции по отношению к основному «пульсу». На одной из вокальных конференций в Москве демонстрировалось произведение Шуберта «Шарманщик» на граммофонной пластинке. Демонстрировал профессор Московской государственной консерватории Д. Л. Ас-пелунд, исполнял один из известных в свое время оперных певцов. Это маленькое, необычайно колоритное произведение обозначено автором в темпе *andantino*. Ясность характера надлежащего исполнения настолько определенно выражена как в вокальной, так и фортепианной партиях этого строго стилизованного произведения, что, казалось бы, двух толкований в характере исполнения здесь быть не может. Вокальная партия, содержание литературного текста и аккомпанемент в полной гармонии рисуют характерную картину ровных, немного назойливо механических звуков шарманки, приводимой в движение привычной рукой старого, иззябшего на морозе шарманщика, не реагирующего в своей усталости даже на опасность от снующих вокруг него собак. Автором явно умышленно не обозначены изменения в темпе. Однако исполнено это было с совершенно недопустимой, ничем не оправданной аффектацией, с лишенными чувствами меры ферматами, с удвоением согласной *p* в слове «шарманщик» и т. п. Произведение потеряло всякий смысл и весь свой характер, несмотря на прекрасный голос исполнителя.

Можно было бы привести ряд примеров в граммофонных записях совершенно бессмысленного нарушения темпов произведений, к сожалению, часто в исполнении признанных мастеров пения. Кстати о ферматах, то есть

о нотах с обозначением над ними, длящихся более нормы. В вокальных произведениях, в ариях, романсах и народных песнях ферматой отмечены отдельные ноты либо в кульминационных моментах развития музыкальной фразы в середине ее, либо в финальных моментах фразы, каденциях и проч.

Длительность ферматы должна определяться требованиями чисто музыкального характера, но ни в коем случае не вокального, то есть когда исполнителю, имеющему в диапазоне своего голоса две-три наиболее удачные ноты, хочется «посидеть» на одной из них, не считаясь ни с указаниями автора, ни с соблюдением пропорций ритмического характера. Трудно определить нормы длительности той или иной ферматы, быть может, когда-нибудь и кто-нибудь сумеет сделать это путем научных математических вычислений по отношению к фразе или даже ко всему произведению. Сейчас можно только сказать, что основным ориентиром для длительности ферматы могут служить музыкальный вкус и чувство художественной меры.

Борьбу с бессмысленной вокальной ферматой вести не легко, так как надлежащую длительность ее ученику трудно указать. Однако путем ряда примеров утрированного характера с ферматами, резко обнаруживающими диспропорцию между ритмическим рисунком автора и «вольной ферматой» исполнителя, удастся вызывать у ученика критический подход к неоправданному затягиванию ферматы и постепенно выводить его на путь требований музыкально-художественной нормы. Все сказанное о фермате частично относится и к паузе, которая, как и фермата, должна иметь художественную закономерность.

Таковы основные моменты более распространенных недостатков в вокальном исполнительстве.

В заключение этой главы следует упомянуть об одном весьма досадном явлении, к сожалению, встречающемся не только у певцов самодеятельности, но и у исполнителей-профессионалов. Это самовольное переделывание

литературного текста в зависимости от пола исполнителя. Поэт вынашивает в себе и отображает в своем творении определенный образ женщины или мужчины, нередко ярко подчеркивая те или иные психологические особенности своего героя.

Композитор, вдохновленный определенным образом поэта, отражает в звуках те или иные переживания героя или героини. И вдруг являются певец или певица, которые не желают считаться ни с поэтом, ни с композитором и преподносят текст от имени своего пола.



**Методические рекомендации к работе над обретением внутренней свободы учащегося в процессе исполнения вокального произведения**

Психологический настрой начинается с «видения себя как бы со стороны», с психического самоосознания своего «Я» и направления его на восприятие себя как уникального существа, созданного природой. В воспитании чувства своей значимости можно использовать похвалу и всяческую поддержку малейшему успеху или любому шагу вперед в овладении процессом.

Об эмоциональном зажиме можно говорить много. Поэтому помогает настрой следующего порядка: «прояви все лучшее, что есть в тебе», «представь, что твой голос и есть ты сам, а твое «Я» — прекрасно и удивительно»; «дари свой голос с любовью и радостью, от всей души, испытывая при этом возвышенный внутренний полет».

Свободный голос в свободном теле! Можно ли освободить голос, то есть дать ему возможность звучать легко, полетно, объемно и т. д.? Конечно, да, если знаешь, как управлять этим процессом.

Психологическая свобода — есть эмоциональная свобода. Голос — это богатство и дар Божий. И стоит подумать, как его сохранить, как им распорядиться, кому и как довериться и как голос должен служить высокому искусству.

Голос всегда отражает наше внутреннее состояние, поэтому необходимо оградить себя от психических перегрузок, стрессов, неудач и т. д. Процесс фонации должен быть радостным и трепетным. Нет никого, кто бы ни волновался перед чем-то значимым в своей жизни, только само волнение должно сопровождаться возвышенными помыслами добра, любви и

радости. Такая психическая установка никогда не перекроет голос, идущий от сердца.

Замечательный педагог по классу скрипки Н. В. Бабухина говорила: «Скрипка — это продолжение тебя, твоей руки. Держи ее нежно, ничего не напрягай, руки твои мягкие, ласковые, как твои чувства к ней». То же можно сказать и о нашем голосе как о музыкальном инструменте внутри нас. Выражай его легко и свободно. Слуховой самоконтроль соединяется с эмоциональным началом в обретении внутренней свободы, а умение слышать и слушать себя должно войти в профессиональную привычку.

Аутогенная тренировка состоит в следующем: «Я пою — значит, творю, созидая», «Мой голос — отражение моей души», «Я пою с любовью и радостью» — эти установки и есть психологический шаг в поиске самого себя в своих переживаниях, в соединении со своим инструментом — голосом.

Ни одного звука без особого тонкого, возвышенного чувства к нему. Нельзя звуком любоваться, если он рожден без любви. Интонация мелодий и звук сначала рождаются в нашем внутреннем представлении. В воображаемом представлении «рождать звук внутри себя» — есть радость творческого начала.

Через голос мы выражаем себя, поэтому сначала внутренним самоконтролем «входим в себя», а потом отдаем свой голос как подарок. Эмоционально разделяем себя с красотой своего голоса, своей души. «Наполнись звуком, как сосуд водой, и выливай звук, как воду из сосуда».

Прав педагог Д. Огороднов, который в психологическо-эмоциональном плане давал следующие установки: «Голосом вырази свою доброту, выражай ее свободно, непринужденно, в звуке выражай свое чувство, возглашай, утверждай доброе, вечное, как свое достоинство, как самого себя, любуйся нежностью и искренностью звучания, ищи их в звуке голоса, старайся возвыситься над собой, вложи волю преодолеть самого себя, затаив в себе чувство радости».

Прежде чем петь, подумай, что композитор хотел сказать этой музыкой людям и как это расскажешь ты.

«Каждым звуком, каждым движением выражай что-либо, — требовал от певцов великий А. Тосканини, — выражай чувство полно и искренне».

**Методические рекомендации педагогам-вокалистам по снятию психических зажимов и барьеров в процессе работы над вокальным произведением**

Это ликвидация чувства стыда, боязни, болезненного волнения и стрессового состояния перед выходом на сцену, перед публикой, аудиторией. Если это присутствует, то проявится как неспособность к личностному проявлению себя в творчестве. Многие артисты, певцы так и не «раскрылись» по-настоящему, испугавшись самих себя, не сумев раскрыть свою индивидуальность, природу своего таланта. Не для каждого нашелся педагог, режиссер, учитель, который сделал бы это вместе с ним.

Психологические проблемы бывают в любом возрасте. Часто личные проблемы психологического характера замыкают внутренний мир, и очень трудно вырваться ему на свободу. Творческая личность без этой свободы состояться не может. На обретение полноты своей творческой индивидуальности, как и внутренней свободы, иногда уходят годы поисков, тренировок, смены педагогов и репетиторов.

Нельзя не обращать внимания на атмосферу психологических контактов и ауру, которую создает ученик вокруг себя, формируясь как музыкант. Его привычки, вкусы и взгляды должны быть под контролем педагога, формироваться им, если между учителем и учеником установлены доверительные отношения. Если существует какая-либо проблема проявления себя в жизни, то это обязательно скажется и на творчестве.

Личные неудачи, неправильный образ мыслей в восприятии мира вокруг и себя в нем мешают внутренней свободе. Задача педагога — освободить певца от влияния внутренних психологических зажимов. Внутренний мир — это и есть богатство каждого. Проникнуть в него, вытащить все самое ценное, красивое, обогатить его своим личным опытом — вот путь правильной установки в системе вокальной педагогики.

А как ценно это в дальнейшей работе по развитию способностей голоса к воспроизведению мысленных и эмоциональных импульсов! Если найти дорогу в свой мир, это дает чувство истинного наслаждения, что и пробуждает творческое состояние.

Опираясь на воображение, педагог «творит», «лепит» ученика вместе с ним. Процесс этот двухсторонний. С одной стороны педагог «не диктатор» направляет, формирует умение, а ученик параллельно анализирует и приспособливает прием или способ к своей индивидуальной физиологии, тем самым развивая свой профессиональный опыт.

Совершенствование умения и мастерства должно опираться на вдохновение и внутреннюю психологическую интуицию, как педагога, так и ученика. В творческом процессе мы раскрываем музыкальный образ, рожденный мыслями и чувствами, как композитора, так и исполнителя. Отсюда выстраивается исполнительский план произведения.

Одухотворенность — основа исполнителя. Ей подчиняются все средства музыкальной выразительности. Ранее утверждали, что средства музыкальной выразительности создают музыкальный образ.

Музыкальный образ подает объем оттенков в разнообразии чувств, в передаче которых и используются все средства музыкальной выразительности. Без эмоциональной одухотворенности музыка мертва. Такой посыл на исполнительство рождает осмысленное, осознанное самовыражение, где одновременно присутствуют и характер, и манера, и чувства, необходимые в раскрытии образа. Кто-то сказал: «Говорить языком звуков — вот наука, которую надо постигать».