

Методический доклад

Тема: «Выработка эмоциональности и артистичности»

Подготовила

Преподаватель Дохно М.И.

Современный этап общественного развития характеризуется тем, что человеческий труд перестает быть сугубо исполнительским и механически однообразным, рутинным, а все больше становится творческим. Это вызывает определенные изменения в сфере образования: происходит переосмысление педагогических ценностей, возникает необходимость поиска новых технологий развития личности, наиболее полного раскрытия ее творческого потенциала.

Поэтому одной из наиболее актуальных проблем, связанных с музыкальным образованием, сегодня является проблема развития эмоциональности и артистизма исполнителей. Так как только подлинное перевоплощение, которое стремится к предельной точности и выразительности музыкального образа, может запечатлеть в музыке чувство, мысль, душевное движение героев произведения.

Для того чтобы хорошо, выразительно петь, необходимо иметь не только хорошо развитый, певческий голос, музыкальный слух. Нужна еще и хорошо развитая эмоциональная сфера. Именно при ней, даже при небольшом певческом голосе, пение приобретает способность воздействовать на сердца слушателей, то есть в пении должна быть гармоническая согласованность голоса, слуха и эмоций. Эмоции тесно связаны с работой подкорковых центров, которые управляют деятельностью вегетативной нервной системы. Возникшее в результате работы коры головного мозга возбуждение распространяется в подкорку внутренних органов и систем, в том числе собирает иной тонус в нервной системе. Поэтому эмоции всегда проявляются в виде вегетативных реакций: учащается сердцебиение, меняется дыхание. В результате поющий краснеет, бледнеет, ощущает сухость в горле и тому подобное. Под влиянием эмоций изменяется двигательная сфера, меняется мимика, характер движений, взгляд. В голосе изменяется тембр, высота звука, темп, динамика речи, манера говорить. Даже в обыденном разговоре голос редко бывает бесстрастным. Он всегда в той или иной степени эмоционален. В пении, при исполнении вокальных произведений, певческий голос, мимика, жесты должны принимать в этом участие и всегда определяться внутренним состоянием исполнителя. К сожалению, много юных и взрослых певцов поют невыразительно. Это явление объясняется в основном причиной минимального включения эмоциональной сферы в слухо-моторную, то есть, нет гармонической согласованности голоса, слуха и эмоций. Общеизвестно, что ребенок, как и взрослый, может быть музыкально одаренным и не иметь

профессиональных вокальных данных. И наоборот, есть люди, у которых певческий голос отличного качества сочетается с плохим музыкальным слухом, слабовыраженной музыкальностью, не эмоциональностью исполнения и так далее. Занятие пением (особенно для тех, кто хочет стать певцом-солистом или ансамблистом) требует не только наличие певческого голоса, но и целого комплекса индивидуально-психологических и музыкально-слуховых особенностей. Этот комплекс музыкальных способностей принято называть музыкальной одаренностью (Б. М. Теплов, 1947). Составной и весомой частью музыкальной одаренности является музыкальность — способность эмоциональной отзывчивости на музыку (первая ступень музыкальности). Когда ребенок или взрослый может достаточно тонко, дифференцированно, эмоционально воспринимать, а затем воспроизводить музыку во всех ее мелодических, гармонических и других изменениях, тогда мы говорим о так называемой высокой музыкальности. Чем больше человек «слышит» в музыке, тем больше он музыкален. Абсолютная не музыкальность (если такая вообще наблюдается) характеризуется тем, что музыка переживается как «звуки, ничего не выражающие». Поскольку музыкальные (как и вокальные) способности являются врожденным качеством, то до сих пор существуют противоположные точки зрения об их наличии у детей. Некоторые музыканты-теоретики считали, что музыкальность свойственна всем или почти всем (А. Б. Маркс, С. Ф. Надель). Другие придерживались противоположного мнения, считая, что музыкальность есть врожденная способность, не поддающаяся или мало поддающаяся воспитанию (К. Сишор, 1919). Известный музыкальный психолог Б.М.Теплов на основе анализа исследований американских психологов и собственных наблюдений пришел к выводам, что врожденными являются не музыкальные способности, а только задатки, на основе которых эти способности развиваются. Музыкальность человека зависит от его врожденных индивидуальных задатков, но она есть результат воспитания и обучения. Основное, что должно интересовать педагога и исследователя, отмечает Б.М.Теплов, это вопрос о том, какова музыкальность обучающегося и каковы пути ее развития (Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей) изд. АПН РСФСР, М.,1947,с. 48-49). В этом смысле справедливы выводы американского психолога Эндрюса (1905), одного из первоначальных авторов теории музыкальных тестов, считавшего, что никакого ребенка нельзя рассматривать как безнадежно не музыкального, пока ему не дана возможность музыкального обучения (там же с. 47). По его мнению, в музыкальной одаренности многое зависит от практики. Несколько сложнее обстоит дело с вокальной одаренностью, которая должна сочетать в себе почти весь комплекс музыкальной одаренности, на основе которой должно осуществляться развитие специфических вокально-технических слуховых и исполнительских качеств певца. Проблема выявления вокальной одаренности, как мы уже знаем, не такая уж простая. Из вокальной практики известно, что певческий голос может проявляться не только в детском, но

уже в достаточно зрелом возрасте (как, например, у М. Глинки), и небезуспешно. И бывает наоборот: вокально одаренные дети по наступлении зрелости становятся безголосыми. Конечно, здесь велика роль соблюдения основных принципов и методики вокального воспитания детей, музыкальной среды, способствующей раскрытию певческих данных, а также генетического кода семьи. Певческие успехи детей и взрослых объясняются не только высоким уровнем обучения, благоприятной музыкальной средой, но и генетическими особенностями. Не исключено, что лица, имеющие необходимый генетический багаж, способны ярче проявить себя в музыке (часто, в определенной направленности — пианист, скрипач, духовик и т. п.) или в пении — сольном или ансамблевым. Роль наследственности в формировании почти всех способностей человека достаточно велика. Однако выявить наследственную предрасположенность в определенном виде деятельности, в том числе музыкальной и связанной с ней вокальной, достаточно трудно. Некоторые исследователи-генетики считают, что едва ли когда-либо будут найдены «гены таланта, гены одаренности», поскольку поведение человека обусловлено действием не одного или нескольких генов, а различием многофакторных структур, анализ которых чрезвычайно труден (В. Б. Шварц, 1976). Более реальной представляется задача выявления некоторых особенностей механизма наследственности, в чем и как она себя проявляет.

Наблюдение за детьми в продолжение ряда лет показывает, что принадлежность ребенка к тому или иному типу развития и конкретного вида деятельности определяется довольно рано. Многие исследования среди родственников обнаруживают различные корреляционные (взаимосвязано приспособляемые) зависимости, как в группах «родители — дети», так и в группах «братья — сестры». Однако их толкование часто бывает затруднительно из-за различных жизненных условий, рассмотрение сравниваемых родственников в хронологическом аспекте, малого количества изучаемых поколений, малого числа детей в одном поколении, трудности учета посторонних факторов. Проблема наследственных певческих способностей, или так называемой вокальной одаренности (профессиональных певцов-любителей или потенциальных певцов, имеющих вокальные данные) членов отдельных семей — почти не исследована. Так, согласно уже имеющимся сведениям и по некоторым наблюдениям в вокальном искусстве, имеют место случаи близкого родства среди выдающихся вокалистов. Во многих семьях вокальная одаренность проявилась и проявляется у нескольких и даже у всех детей сразу. Это известные «голосистые» семьи знаменитого испанского певца и вокального педагога, тенора М. Гарсиа (отца Полины Виардо и Марии Малибран, выдающихся профессиональных певиц мирового масштаба) и сына Мануэля Гарсиа — знаменитого вокального педагога, но, правда, с посредственным вокальным голосом. Русская семья Пироговых, где из шести «голосистых» братьев трое стали выдающимися оперными певцами, солистами Большого театра. Здесь важно учесть и то, что не все члены «голосистых» семей могут

и желают стать певцами. Об этом говорит знаменитый современный итальянский певец Лучано Паваротти, свидетельствующий о том, что у его отца (хотя и не ставшего певцом) был голос намного богаче, чем у него самого. Известный певец С. Я. Лемешев вспоминает, что его мать обладала прекрасным голосом и в возрасте 90 лет изумительно пела народные песни, поражая красотой тембра. Данный список можно продолжать до бесконечности.

В тоже время, даже среди «голосистых» семей, не все дети одинаково вокально одарены, а некоторые из них почти вовсе без певческого голоса, музыкального слуха или эти данные достаточно посредственны. Однако вывести более точную генетическую закономерность, проявление вокальной одаренности того или иного члена семьи в детском и зрелом возрасте, прогнозировать пополнение юного таланта в лице ребенка пока что задача не из легких для науки, родителей и учителей. Тем не менее ясно, что у поющего особенно музыкально и вокально одаренного голосом ребенка, как правило, всегда в семье (по отцу или по матери) есть или был кто-нибудь с голосом и музыкальным слухом.

Учитель, хормейстер, работающий с детьми и подростками, должен иметь точные сведения о вокальных данных их родителей (а также их близких родственников) и об их голосовых заболеваниях, если таковые были. Все это дает педагогу дополнительную информацию о возможном проявлении в лице того или иного учащегося яркой певческой одаренности (с целью бережной ее охраны); прогнозирования, воспитания «средних» и посредственных певческих голосов; необходимости профилактики голосовых нарушений, способных передаться по наследству (астматический бронхит, неспецифический ларингит и т. п.).

Р. Юссон описывает наблюдения известного исследователя А.Томатиса, видит, что благодаря наследственности, у детей может возникать анатомо-физиологическая конструкция голосовых органов, близкая к конструкции родителей, что способствует сходному звучанию их голосов, особенно тембров. Это поразительное тембральное сходство, на основе обратных слуховых связей, может длиться годами. Одному известному врачу и ученому- Е. М. Малютину, занимавшемуся, в свое время, вопросами формы небного свода в пении, удалось заснять небный свод выдающегося певца Л. Собинова и его родного брата, под фамилией Волгин, унаследовавших от родителей сходство строения ротоглоточного канала и небного свода. И хотя небный свод Волгина, по сравнению со сводом Собинова, чуть шире и короче, братья были очень схожи по тембру своих голосов — как результат наследственной передачи анатомо-физиологического строения органов голосового аппарата от их родителей. Возможна ли передача родителями детям техники пения? Из биологии мы знаем, что любые изменения, происходящие в организме, не затрагивающие его генотип, т.е. наследственную основу, не передаются потомству. Более того, самые разные виды упражнений органов, включая певческие, речевые упражнения (мышечные, резонаторные, слуховые) не наследуются. Навыки,

приобретенные в свое время родителями, не передаются детям. Последним приходится осваивать их заново. Исследования физиолога И. П. Павлова и его учеников показали, что тренировка прародителей, родителей не облегчает обучение потомков, даже если один и тот же навык повторяется более чем в ста поколениях. Единственное исключение представляет закрепление в организме детей резко выраженных изменений функций и структур организма их родителей, которые они приобретали под воздействием интенсивных занятий. Однако такие изменения не наследственные и с течением времени сглаживаются. В то же время, на наследственность вокальных свойств ребенка можно влиять извне, через музыкальную (вокальную) среду, не затрагивая прямым образом сам механизм наследования признаков, т.е. его генотип внутренних органов и систем, в том числе собирает иной тонус в нервной системе. Поэтому эмоции всегда проявляются в виде вегетативных реакций: учащается сердцебиение, меняется дыхание. В результате, поющий краснеет, бледнеет, ощущает сухость в горле и тому подобное. Под влиянием эмоций изменяется двигательная сфера, меняется мимика, характер движений, взгляд. В голосе изменяется тембр, высота звука, темп, динамика речи, манера говорить и тому подобное. Даже в обыденном разговоре голос редко бывает бесстрастным. Он всегда в той или иной степени эмоционален. В пении, при исполнении вокальных произведений, певческий голос, мимика и жесты должны принимать в этом участие и всегда определяться внутренним состоянием исполнителя. К сожалению, много юных и взрослых певцов поют «сухо», невыразительно. Это явление объясняется в основном причиной минимального включения эмоциональной сферы в слухо-моторную, то есть, нет гармонической согласованности голоса, слуха и эмоций.

Влияние эмоций на характер звучания голоса в пении и речи.

Как известно, говорящий и поющий человек пользуется, в сущности, общими средствами выражения эмоций, т.е. общим алфавитом, несмотря на существующие различия в пении и речи. Психофизиологической основой этой универсальности и общей понятности языка эмоций является зависимость характера издаваемого звука человека от физиологического состояния его организма, испытывающего ту или иную эмоцию, а также состояние органов голосового аппарата. Например, в гневе вся мышечная система, в том числе голосовые связки, и органы дыхания сильно напряжены, что отражается на характере звука. Звук приобретает несколько темную окраску. И, наоборот, при выражении радости характер звука сильно изменяется в сторону звонкости, металлическости. Согласно акустической теории, пение на улыбке, сопровождаемое расширением ротового отверстия, приводит к смещению формантных частот в более высококачественную область, то есть акустические признаки эмоций всегда диктуются физиологическими признаками состояния поющего или говорящего. Поэтому эмоциональным факторам лучшие певцы и вокальные педагоги придают

большую роль, «...нельзя петь, находясь в нейтральном эмоциональном состоянии, — пишет М. Э. Донец-Тессейр, — исполнение упражнений, вокализов, романсов, арий, песен всегда требует определенной внутренней эмоциональной настроенности, без которой немыслима правдивая передача содержания музыкального произведения...» (Донец-Тессейр М. Э. Опыт воспитания сопрано в кн.: Вопросы вокальной педагогики. М. 1967, выпуск 3, с. 120-133.). Даже пение без слов (вокализов, упражнений) требует музыкально-интонационной, эмоциональной выразительности. Эмоция — это ключ, которым открываются не только выразительные возможности певческого голоса, но и технические способы их достижения. То есть, эмоциональная настройка обучающегося создает высокую степень собранности в певческом процессе, облегчая ему преодоление отдельных вокально-технических неудобств. Здесь происходит как бы саморегуляция деятельности голосового аппарата, помогающая находить нужную окраску звука, соответственно характеру исполняемого произведения.

Эмоциональность в быту и «сухость» в пении.

Часто в жизни многие юные и взрослые певцы очень эмоциональны. Однако пение их все же невыразительно, мало эмоционально. И наоборот, человек в своем поведении в быту может быть мало эмоционален по природе, а при пении он как бы «оживает», становится другим - его эмоциональная сфера сильно активизируется. Исполнение им произведения вызывает у слушателя приподнятое настроение, волнение. Это можно объяснить тем, что эмоциональность в быту и эмоциональность, проявляемая при исполнении вокальных или инструментальных произведений, не одно и то же. Эмоциональность в быту рефлексивна (непроизвольна), часто не подчиняется воле. Эмоциональность, проявляемая при исполнении вокальных произведений, подчиняется и должна подчиняться воле, то есть замыслу исполнителя. В то же время эмоциональность - это еще и природное качество. Не случайно в некоторых музыкальных вузах при прослушивании абитуриентов, поступающих на вокальное отделение, проверяют эмоциональные задатки, или так называемый эмоциональный слух. При его обнаружении такому абитуриенту отдается достаточное предпочтение, так как он более перспективен даже при не очень ярких голосовых данных. Однако много зависит и от музыкального воспитания. Если, у учащегося с самого начала обучения внимание фиксируется исключительно на развитии техники пения и всякие эмоциональные проявления при вокальных занятиях пресекаются, то это со временем приведет к изоляции слухомоторики от эмоциональной сферы, а следовательно, к эмоциональной «сухости» исполнения.

О ложных эмоциях и правдивости исполнения.

При исполнении музыкальных произведений зритель тогда верит исполнителю, когда его исполнение искренно, нет искусственности в мимике, жестах и голосе. Однако правдивость такого исполнения — дело непростое. Порой оно приобретается большим трудом, а многим и не удается, если не учить этому искусству с раннего возраста, когда выражения чувств еще живут в ребенке вместе с его природной детской непосредственностью. Если художник всю жизнь развивает остроту своего зрения, умение видеть и различать тончайшие оттенки цветов, то музыкант постоянно развивает свой слух. Как известно, у больших музыкантов слух бывает предельно обострен от природы. Например, Моцарт в пять лет от фальшивых звуков бросался на пол и плакал. В искусстве исполнителя-певца надо иметь особый слух на правдивость исполнения. Эти свойства и способности великий реформатор драматического театрального искусства К.К.Станиславский называл чувством правды. Знаменитое выражение Станиславского: «Стоп! Не верю!» — относилось часто к тем актерам и певцам, которые играли формально или преувеличивали свои чувства, то есть добавляли к верному чувству, по выражению Станиславского, заметный «плюсик». Все искусство заключается в волшебном «чуть-чуть». Чуть больше придать украшений (жестом, мимикой или тембральной окраской голоса, вздохом и так далее) так же плохо, как и «недодать» тому или иному персонажу характерных образных черт. Найти подлинную меру — самое трудное в исполнительском искусстве. Известный артист В.О.Топорков описывает случай со своим домашним попугаем, который реагировал на человеческий смех и сам хохотал только в том случае, если человек, будучи чем-то рассмешен, смеялся искренне от души. Если же смех был притворный, лишь только для того, чтобы возбудить смех у попугая, то попугай никак не реагировал на это. Самые талантливые актеры, сколько ни пытались обмануть попугая, ничего у них не получалось. «Видимо, в своих действиях, — замечает В. О. Топорков, — мы что-то пропускали или преувеличивали, делали ненужные преувеличения, по которым попугай безошибочно определял нашу фальшь, как бы говоря: "Не верю!"» (Топорков В. О. Искусство сценической правды. «Стоп! Не верю!» в кн.: О воспитании актера. М. 1982, с. 32-50).

Натуральные слезы — еще не искусство.

Правдивость переживаний не имеет ничего общего с натуральным переживанием. Известная певица А. В. Нежданова пишет, что когда она на сцене плакала настоящими слезами, реально переживая состояние Виолетты, всем известного персонажа оперы Дж. Верди «Травиата», это не произвело на публику должного впечатления. Это явление отмечали и другие выдающиеся певцы. Так, Ф.И. Шаляпин предостерегал начинающих и даже зрелых певцов от малейшего проявления натурализма в пении. Нам известен случай, когда начинающую певицу С.Ю.на концерте посетило состояние натурализма — «захотелось плакать». «Здесь, — говорит она, — я вспомнила

советы бывалых и, отчасти, Шаляпина, его книгу "Маска и душа". Эта подсознательно жившая во мне информация помогла мгновенно перестроить себя, взять свои чувства "в руки". Затем пошло все хорошо». Сам Ф. Шаляпин описывает случай с тенором, исполнявшим роль Канио из оперы Леонкавалло «Паяцы». Артист плакал на сцене собственными слезами, в то время как публике нужны были слезы Канио. Поэтому и осмеяла публика тенора. «Дисциплина чувства снова возвращает нас в сферу сознания, к усилению чисто интеллектуального порядка, — пишет в этой связи Шаляпин. — Соблюдение чувства художественной меры предполагает контроль за собой. Я пою и слушаю, действую и наблюдаю. Я никогда не бываю на сцене один. На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует: "Слишком много слез, брат, — говорит корректор актеру. Помни, что плачешь не ты, а плачет персонаж. Убавь слезы". Или же: "Мало, суховато, прибавь"» (Шаляпин Ф. И. Маска и душа, в кн.: Шаляпин. Литературное наследство. М. 1957, с. 301-303).

К.С. Станиславский замечал, что актер или певец, исполняющий роль на сцене с излишним старанием, попадает в состояние аффекта и тем нарушает правду чувства, вселяя в зрителя недоверие. Певец-актер должен сам верить тому, о чем он поет. Возникает вопрос: как же верить, когда кругом «подделка», условность? Например, певец или певица поет романс о природе, цветах или играет роль какого-нибудь персонажа из оперы, а кругом нее никаких цветов нет и т.д. Однако певец-актер должен относиться к воображаемому цветку или другому воображаемому объекту, как к живому, издающему тонкий аромат. Согласно разбуженному воображению, рефлекторно подключается эмоциональная сфера: непроизвольно появляется нужный жест, мимика, окраска голоса. Порой те внешние движения, тембральные и интонационные изменения незначительны, но достаточно сильны своим воздействием на слушателя, так как правдивы. Сила такой сценической правдивости, эмоционального воздействия на слушателя, будет зависеть от наличия развитого воображения, детской наивности и доверчивости.

Дети — готовые певцы-актеры!

Правдивости исполнения, кроме природных эмоциональных задатков, способствует сильно развитое воображение, детская наивность и доверчивость. Недаром К. Станиславский часто советовал актерам наблюдать за игрой детей, учиться у них умению создавать иллюзию подлинной жизни персонажа исполняемого произведения. У детей очень гибкое и подвижное воображение. Достаточно сказать ребенку, что перед ним Баба Яга или что он на сцене в роли лодыря, зайца, как сразу это же проявляется в голосе и во всем сценическом поведении ребенка. Дети верят в правду своих чувств и умеют не замечать окружающего, если это может помешать игре. К. Станиславский, работая с актерами-певцами, часто говорил им: «...когда вы дойдете в искусстве до правды и веры детей в их

играх, то вы сможете стать великим исполнителем». Больших актеров-певцов всегда отличает детская вера в восприятии сценических событий. Таким образом, дети — это уже почти готовые актеры. Задача учителя — не только не растерять этих качеств по мере взросления учащихся, но и развивать, совершенствовать их дальше. На первых этапах обучения основное внимание педагога обращено на преодоление трудностей чисто вокально-технического порядка. Естественно, что без необходимых “ремесленных” навыков(то есть без верного голосообразования , умения управлять дыханием , без ровности голоса, владения необходимым диапазоном) трудно говорить о творческом подходе к трактовке произведения. Но именно на этих ранних этапах работы с учащимися необходимо учить их верному подходу к работе над художественным произведением.

Развитие правдивости исполнительских эмоций.

Для правдивости, эмоциональности, выразительности пения необходимо тренировать учащегося на оживление эмоциональных состояний. Нужно учиться запоминать различные эмоциональные состояния, чтобы затем с помощью фантазии, воображения оживлять их и включать в творческий процесс.

Анализируя во время подготовительной работы тему, идею, жанр произведения, певец определяет свое творческое отношение к нему. Необходимо понять как драматическую, так и музыкальную линию развития, разобрать его так, как это делает при работе над ролью актер в драме (разбить на куски по смыслу и музыке, поставить задачу для каждого куска, выявить предлагаемые обстоятельства и т. п.)- Такое «осмысление» произведения позволяет найти его верный подтекст.

Подтекст, как указывал Станиславский это то, что заставляет нас говорить слова роли, в нем заключены многочисленные линии роли и пьесы, сплетенные из различных «если бы »,«из предлагаемых обстоятельств»,из «маленьких и больших правд и веры в них», из приспособлений и других элементов.

При трактовке музыкальных произведений Станиславский отталкивался прежде всего от музыки. Он говорил, что музыка сильно облегчает исполнительскую задачу, так как в ней уже содержится ритм, характер исполнения, дается «партитура чувств» — их смена, глубина и сила. То, что драматическому актеру надо создавать, — здесь уже дано в готовом виде композитором.

Если певец четко представляет себе подтекст произведения, верит в «предлагаемые обстоятельства», то слова и действия его всегда будут оправданы, выразительны, убедительны. Если знакомство о произведением поверхностное, то подтекст будет неверным, а вместе с ним неверна и трактовка всего произведения, слова будут формальными, ничего не выражающими. Эта предварительная работа над произведением чрезвычайно важна она развивает фантазию певца, будит эмоциональную память,

заставляет пытливно вглядываться в окружающий мир, наблюдать, охватывать все вокруг.

По Станиславскому, эмоциональная память исполнителя в известной мере может воздействовать на “вдохновение”. “Артист, - пишет Станиславский, - отдает роли не первые попавшиеся, а непременно избранные, наиболее дорогие, близкие и увлекательные воспоминания живых, им самим пережитых чувствований”. Так постепенно накапливается материал для творчества. В этот период большую пользу могут сыграть «этюды», то есть выполнение тех или иных действий в «предлагаемых обстоятельствах». В результате работы с «предлагаемыми обстоятельствами», иллюстрирующими жизнь героев произведения, у певца образуются соответствующие связи (условные рефлексy) между задачей, поставленной этими обстоятельствами, и ее внешним воплощением — действиями, словами. Когда проведена большая предварительная работа, то в условиях выступления на эстраде не следует бояться какого-либо срыва. Если связи (рефлексy) крепки, прочны — достаточно ясно представить себе подтекст, и немедленно возникнет его верное внешнее воплощение.

Поскольку каждое произведение несет свою мысль, свой подтекст и, соответственно, заставляет исполнителя каждый раз действовать в иных «предлагаемых обстоятельствах», надо выработать у ученика умение перестраиваться, переключаться с одних «предлагаемых обстоятельств» на другие. Большое значение, кроме предварительной работы, имеет и сам процесс выучки текста. Вокальное произведение представляет собой органическое слияние слова и музыки. Однако в педагогической практике мы видим, что певец нередко придает слову второстепенное значение. Предложите, например, вокалисту передать текст исполняемой песни без пения — он часто не сможет этого сделать.

Чем это объяснить? Одновременное разучивание текста и мелодии без предварительного, глубокого анализа того и другого приводит к формальному проговариванию текста и к внешнему, неглубокому исполнению мелодии. Такой прием заучивания мешает правильному пониманию истинного замысла произведения. При неоднократном пропевании текста, без должного усвоения и осмысливания его значения, устанавливается нежелательная механическая связь музыки и текста. В этом случае текст «пробалтывается», становится бескрасочным, лишенным живой человеческой интонации. Поэтому в работе над произведением необходимо сначала выяснить смысл и значение произносимых слов. Нужно выразительно, осмысленно почитать вслух текст без пения. Вокалист, пользуясь текстом, должен выявить те образные представления, которые тесно связаны с произносимыми словами.

Очень важным приемом в работе над произведением служит пение с временным выключением текста на гласную или отдельные слоги. После ознакомления с текстом, во избежание забалтывания слова, мы переносим все внимание на изучение мелодии, используя пение на слог или отдельную гласную.

Цель таких упражнений — установление связи эмоциональной сферы со слухо-моторной, т. е. с помощью волевого (сознательного) воздействия вызвать координированную работу всех компонентов исполнительского аппарата поющего. «Почему не каждый певец, музыкант, — замечает И.Т.Назаров, — может петь или исполнять пьесу с "чувством"? Потому что он не в состоянии сознательно вызвать какое-либо настроение. т. е. человек радостен тогда, когда у него есть возбудитель радости» (Назаров И. Т. Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования. Л.: Музыка, 1969, с. 11). Правда, есть люди, которые кажутся всегда печальными или веселыми. Но этот процесс у них происходит бессознательно. Задача исполнителя — уметь вызвать любое настроение произвольно. Для такой тренировки практикуются различные приемы, методы и упражнения. Одним из таких методов является т.н. «метод эмоционального тренинга». Суть данного метода в том, чтобы учащийся тренировался произносить текст с различным эмоциональным подтекстом (радости, горя, раздражительности, протокольности и т. п.). С одной стороны, мы произвольно совершенствуем механизм голосообразования (стимулирующие состояния всегда способствуют четкой свободной работе органов голосового аппарата: артикуляции, дыхания, улучшению тембра и т.д.), а с другой стороны — развиваем эмоциональную выразительность голоса. Для этой цели можно использовать различные упражнения:

- 1) пение распевок на гласные, слоги, пение отдельных мелодических фраз из знакомых произведений с различным эмоциональным подтекстом (горя, радости, грусти, упрека и т.д.). Такие упражнения дети и даже взрослые поют с большим удовольствием;
- 2) пение музыкальной фразы на конкретные предлагаемые обстоятельства: воображаемому залу или рядом стоящему учащемуся, группе учащихся (если зал воображаемый, то ученик должен ясно представить цвет одежды отдельных зрителей, черты лица, глаза и т.д.), вырабатывая таким способом т.н. «рефлекс цели»;
- 3) тренировать певческий и речевой голос на многозначность вокально-исполнительской интонации, т.е. умение передать «второй план» (подтекст). Например: петь фразу «Как я тебя люблю», а в это время думать «Как я тебя ненавижу», или петь «Как мне грустно», а в это время думать «Как мне весело, легко» и т.д. В данном случае слова и мелодия являются лишь внешней оболочкой более сильного чувства, которое лежит в контексте произведения;
- 4) произносить в речи или в пении (речевой манерой вокализации) отдельную фразу с удлинением отдельных гласных для активизации положительных эмоций. Например: «Он такой добрый человек». Для развития произношения отрицательных эмоций произносить фразу с удлинением согласных звуков. Например: «Ух, какой мерзавец», будет произноситься с утроенным «м» и «р» — «ммерррза-вец», «гадкий человек» и т. д. Произносить отдельные слова, фразы по слогам. Например: «Я ка-те-го-рически протестую».

Большую пользу оказывает выполнение данных упражнений мысленно. Особенно показано мысленное исполнение упражнений, произведения на природе, на фоне рассматриваемой картины, затем воображаемой картины или природного пейзажа. Когда учащийся, не прибегая ни к каким внешним приемам, научится с помощью небольших волевых усилий вызывать различные настроения (радость, печаль, спокойствие и т.д.) на подобных упражнениях, то при пении произведений эти настроения, оттенки в голосе при произнесении слов будут проявляться непроизвольно. То есть, при соответствующей предварительной тренировке, произведение без сознательного включения воли певца окрашивается оттенками различных настроений, согласно характеру и содержанию музыкального и поэтического текста. В вопросе развития эмоциональной сферы детей все зависит от педагога по вокалу и методов его работы. Если эмоциональные проявления учеников с самого начала будут пресекаться, не направляться в нужное творческое русло, то дети со временем начнут петь очень академично, как маленькие “старички”. И эта закрепощенность останется надолго. И наоборот, если с самого раннего возраста будет воспитываться культура эмоций, подбираться соответствующий репертуар и упражнения и вестись над ними правильная работа, то с возрастом эмоциональная выразительность будет еще более совершенствоваться и облагораживаться.

Список литературы:

1. Абдуллин Э.Б. Теория и практика музыкального обучения в общеобразовательной школе / Э.Б. Абдуллин.
2. Алиев Ю.Б. Пение на уроках музыки / Ю.Б. Алиев. М., 1978.
3. Алиев Ю.Б. Настольная книга учителя музыки / Ю.Б. Алиев. М., 2000.
4. Дмитриева, Л.Г. Методика музыкального воспитания в школе / Л.Г. Дмитриева, Н.М. Черноиваненко. М., 1989.
5. Лиханова М.В. Эмоционально- осознанное интонирование в вокально-хоровой работе со школьниками.// Искусство в школе, 2007.
6. Мазель, Л.А. О природе и средствах музыки / Л.А. Мазель, М., 1969.
7. Мазель, Л.А. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки / Л.А. Мазель.// Интонация и музыкальный образ. М., 1965.
8. П.И. Сикур. Воспою тебе.
9. М. Мотт-Заботина. О работе над вокальным произведением.