

В. В. Емельянов

РАЗВИТИЕ ГОЛОСА

*Координация
и тренинг*



ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ
MUSIC
PLANET



Е 60 Емельянов В. В. Развитие голоса. Координация и тренинг: учебное пособие / В. В. Емельянов. — 12-е изд., стер. — Санкт-Петербург: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2023. — 168 с. — Текст: непосредственный.

ISBN 978-5-507-46379-4 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-2458-4 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Сотни учителей музыки и хормейстеров в России и за рубежом используют фонопедический метод развития голоса. Десятки тысяч детей, подростков и взрослых ежедневно поют необычные, кажущиеся кому-то забавными, а кому-то странными упражнения системы Емельянова. В этой книге автор метода — известный учитель-исследователь — предлагает своим коллегам, ученикам и всем, кто интересуется пением, хочет иметь здоровый, сильный и выразительный голос, необходимую информацию для того, чтобы самому разобраться в том, что же это такое — певческий голос, и начать самостоятельную работу по его развитию и совершенствованию.

Система взглядов, метод и школа, созданные В. В. Емельяновым, работают на всех уровнях — от детского сада до консерваторий и оперных театров.

Книга может представлять интерес для самого широкого круга читателей, чья деятельность так или иначе связана с голосом.

Книга печатается в авторской редакции.

УДК 784
ББК 85.31

Hundreds of music teachers and choirmasters in Russia and abroad use the phonopedic method of voice development. Thousands of children, teenagers and grown-ups daily sing unusual exercises of Yemelyanov's system that may seem amusing or weird to somebody. The author of the method is a famous teacher-researcher. He offers necessary information for consideration of what a singing voice is and for the beginning of self-training and self-development to his colleagues, students and all who are interested in singing and want to have healthy, strong and expressive voice.

The system of views, methods and the school created by V. V. Yemelyanov work on all the levels – from a kindergarten to conservatories and opera theaters.

The book may be of interest for a wide range of readers, whose activity is somehow connected to voice.

The book is published under the author's edition.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2023

© В. В. Емельянов, 2023

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2023



ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие к seventhому изданию	5
От автора	7

ГЛАВА ПЕРВАЯ

1. Работа с хором и вокальная педагогика	12
2. Кого учить прежде всего?	18
3. Система: мистификация и дело	19
4. Самонаблюдение, самоанализ и самоимитация	22

ГЛАВА ВТОРАЯ

1. Эталон как пусковой момент обучения и самообучения	28
2. Регулировочный образ и самоОбман в пении	34
3. Вокальный слух, «двигательный ансамбль»	39

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

1. Координационно- тренировочный этап	42
2. Показатели певческого голосообразования	47
3. Принципы метода	53
4. Фонопедический метод и элементарное музицирование	64

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

1. Терминология	67
2. Критерии отбора приемов, программ и упражнений ФМРГ	78
3. Двигательный смысл приемов	81

ГЛАВА ПЯТАЯ

1. Теоретический минимум: регистры	83
2. Дыхание	94
3. Вибрато	102
4. Ротоглоточный рупор	108
5. Чего нельзя делать, или ограничения	124

ГЛАВА ШЕСТАЯ

1. Специфика работы с мужскими голосами	127
---	-----

2. Мутация и ее прохождение	131
3. Компоновка и исполнение упражнений в фальцетном режиме и с переходом в грудной	136
4. Специфика исполнения упражнений в грудном режиме . .	148
Послесловие	159
Основные публикации	162



ГЛАВА ПЕРВАЯ

1. РАБОТА С ХОРОМ И ВОКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА

1994 год. Для меня — пошел четвертый десяток собственных певческих мучений. Осенью будет двадцать лет, как я приступил к работе по обучению других. Можно считать, что десять лет назад на конференции в Новосибирске началась моя «экспансия» по распространению фonoпeдического метода.

Три вида деятельности — все направлены на голос. Самообучение (ибо, при самых светлых воспоминаниях об учителях, никогда не получалось «быть глиной в руках мастера»), обучение других (всегда индивидуальное), обучение учителей и через них — массовое обучение.

Вышеуказанные виды деятельности всегда протекали и протекают на фоне четвертого — постоянного поиска информации: сперва стихийного, потом целенаправленного и, наконец, эзотерического, когда информация «находит» меня сама.

Не упоминаю отдельно собственную исполнительскую деятельность, ибо того, что было хорошо — или очень мало, или не имеет отношения к пению (чисто актерские дела), а все остальное, чего было много и плохо относится к первому — к самообучению.

Определяюсь с терминологией. Под выражением «вокальная педагогика» (вокс, войс, воа, воче — голос) в данном тексте понимается взаимодействие двух сторон — обучающей и обучаемой, имеющее целью некоторое изменение в голосообразовании обучаемой стороны.

В такое широкое определение включается и все, что касается речевого голоса, и реабилитационные мероприятия, и работа с хором, и даже такие случаи, когда в хоре менее развитый певец ставится в окружение более развитых с целью непроизвольного возникновения в его голосе положительных качеств.

В вокально-педагогическом взаимодействии могут применяться любые средства: от элементарных операций с управляемой мускулатурой до сложных эмоционально-образных «манков», приближающихся к режиссерскому инструментарию.

Определяю как фонопедическое взаимодействие процесс, происходящий исключительно в координационно-тренировочной сфере и не предусматривающий какую-либо «эмоциональную накачку».

Необходимость этой оговорки и подчеркивание условности термина «фонопедический» в данном тексте диктуются тем, что официальное определение фонопедии обязательно включает коррекцию личности, т. е. психо-неврологическую сторону. ФМРГ, автором которого являюсь я, также имеет и в группе принципов, и в группе приемов, и в группе упражнений творческий, эмоциональный, игровой компоненты.

К детям дошкольного и младшего школьного возраста фонопедическое взаимодействие неприменимо вообще — только игровое.

ФМРГ складывался не в одночасье и стал применяться к детям не сразу. Термин «фонопедический» в заглавии названия метода имел целью подчеркнуть общеоздоровительную и профилактическую функцию метода, уважение автора к творческой музыкантской самостоятельности хормейстера, невмешательство автора метода в исполнительскую сторону работы с хором вообще и этапов включения комплексов упражнений *ФМРГ* в частности на *координационно-тренировочный, эстетический и исполнительский*.

Опыт и наблюдения показывают, что, чем точнее разведены эти этапы в сознании педагога и в методе работы, тем успешнее координационные, тренировочные, эстетические и исполнительские задачи решаются синхронно и комплексно.

Так сложилось, что на всех уровнях и во всех структурах певческого искусства существует разделение, а часто и противопоставление искусства руководства хором, дирижирования хором, вокальной работы с хором, пения в хоре (вот сколько!), с одной стороны, и сольного пения и вокальной (сольной) педагогики как таковой — с другой.

На кафедрах и отделениях хорового дирижирования взаимонепонимание сторон (между педагогами по специальности собственно дирижирование и педагогами-вокалистами) доходит до абсурда, т. е. до противостояния.

Вокалисты справедливо считают, что без хорошо обработанного голоса и верного понимания певческого процесса с хором ничего не сделаешь.

Они же несправедливо думают, что пение в хоре и «штучки» хормейстеров только портят голоса.

Дирижеры справедливо считают, что вокальные педагоги должны работать на хоровое пение и помогать будущим дирижерам разобраться в своем и чужих голосах.

Они же несправедливо думают, что вокалисты заняты только «перспективными» в сольном отношении учениками, рассматривая «неперспективных» (студентов ДХФ) как «синекуру», т. е. дополнительные часы к нагрузке, которые можно не отрабатывать, тратить на «перспективных», тем более что «неперспективные» сами не ходят на занятия.

Встречаются приятные исключения как на уровне отдельных преподавателей тех и других дисциплин, так и на уровне целых кафедр и отделений. Но они только оттеняют правило.

Глубоко убежден в неестественности вышеописанного противостояния. Вижу другое. И не противостояние, а просто разные виды деятельности. Есть искусство дирижирования и соответствующая учебная дисциплина. Дирижирования все равно чем: хором, симфоническим оркестром, оркестром народных инструментов. Тем более, что все обучение идет в процессе дирижирования... двумя роялями (а то и одним). Да простят меня дирижеры, но они сами доказывали это переходами от хора к оркестру, от ОРНИ — к БСО.

И есть искусство *творения хора!*

Уровни — дистанция огромного размера: от профессиональной капеллы, где достаточно жеста, выражения лица, голосового показа — и дело пошло, и до нашей с вами задачи. Дано: группа детей — ни голосов, ни интонации, ни мотивации; требуется: сотворить хор. На первом уровне работают единицы, коих можно перечислить поименно, — их все знают. На последнем, если считать детсадики и школы, — десятки тысяч и нехватка специалистов огромная (в отдельных регионах до 60% школ не имеют учителей музыки!).

Есть ли разница между искусством вокальной педагогики и искусством «творения хора»? Очень небольшая — два пункта. Первый: вокальная педагогика всегда индивидуальна, творение хора всегда массово. Второй: вокальная педагогика изначально предполагает голосовую одаренность, творение хора вбирает всех желающих, а иногда, и не желающих детей. Но поскольку вокальная педагогика на уровне ДХО(Ф) опять же направлена на всех, независимо от голосовой одаренности, то второй пункт за целый считать нельзя. Получается, что, по большому счету, творение хора — тот же вокально-педагогический процесс, только на массовом уровне и без учета индивидуальной одаренности и индивидуальных различий? А дирижирование? Что ж, вокальные педагоги очень часто прибегают к дирижерской жестикуляции, работая с одним единственным певцом.

Есть, правда, еще одно важное различие.

В вокально-педагогическом процессе идет постоянный контроль педагогом поющего ученика и ничто этому контролю не мешает. В хоре это невозможно. Поэтому хормейстеры принимают партии индивидуально, во время репетиции требуют спеть соло то одного, то другого певца. Но все-таки, когда поет хор, индивидуального контроля нет. Слухового нет! Но может быть — визуальный. И в работе с детьми этот контроль иногда дает больше, чем слуховой. Далее я постараюсь показать, что визуальный контроль может во всех отношениях дать гораздо больше, чем от него ожидают.

Итак, давайте примем, что искусство «творения хора» для нас с вами — это искусство вокальной педагогики в массовом применении.

В детских коллективах редко-редко работают вокалисты. Обычно те же хормейстеры занимаются с детьми индивидуально.

Снимем чуть-чуть налет мистификации с названия метода и моей работы. Тем более, что впереди этой самой мистификации, точнее разговоров о ней, будет предостаточно.

Что есть фонопедия вообще, если обойтись без научных определений? Это та же «постановка голоса» — речевого или певческого, — только применяемая к лицам с расстройствами голосообразования и на начальном этапе работы (или на нулевом уровне подготовки, осведомленности), который, как правило, является конечным, т. е. после приведения голосовой функции в норму работа прекращается. Как правило, не применяется литературный и/или музыкальный материал и эмоционально-образная терминология педагогики искусства сценической речи и/или пения.

Ретроспективно я очень хорошо понимаю, что, когда в 1975 году я надел белый халат и назвался фонопедом фониатрического кабинета поликлиники № 1 г. Новосибирска, белый халат сыграл для меня роль маскировочной одежды, позволившей мне работать с голосом моих подопечных так, как я считал нужным, не оглядываясь ни на чье мнение и не имея никакого контроля, кроме объективного медицинского.

Вполне возможно, что, если на первых своих семинарах и на первом (для меня) «Камертоне» в 1986 году, где меня представил вам Г. А. Струве, я не произнес бы нового для всех слова «фонопедический», которое сработало как заклинание, и не прибавил бы к этому «подготовительный, вспомогательный, узконаправленный метод приоритетного решения координационных и тренировочных задач как базисных, без вмешательства в эстетические и исполнительские» (прочитайте, пожалуйста, еще раз!), вполне возможно, что не только не возникло бы интереса к методу, а наоборот, — он был бы воспринят как очередное посягательство на свободу творчества и самовыражения.

Маленькое лирическое отступление. Совсем без имен не обойтись. Я уже упомянул Г. А. Струве, с чьей легкой

руки я познакомился с детскими хормейстерами. Э. Б. Абдуллин вывел меня на огромную армию учителей музыки. Произошло все это с благословения незабвенного Л. Б. Дмитриева, руководившего тогда моими писаниями в аспирантуре института им. Гнесиных. (Главным рецензентом была Н. Д. Шпиллер.) Эти имена не нуждаются в титулах и званиях. Они имена сами по себе, хотя и титулов, и званий достаточно. Ну, а началось все с В. Т. Маслова — новосибирского врача-фониатра и прекрасного певца. Он на свой страх и риск впустил в фонопедию в общем-то малознакомого ему тогда человека, интуитивно усмотрев что-то такое, о чем я и сам тогда не подозревал. Конечно же, как и у каждого, у меня есть и свои долги перед учителями. Долги эти отдаются ученикам... Но все же... Мне восемнадцатилетнему открыл существование науки о голосе удивительный питерский человек с уникальной судьбой, работавший до девяноста с лишним, — Алексей Михайлович Разварин.

Несть числа вокальным педагогам, перед которыми я стоял у рояля. Но, по-совести, единственный, у кого я смог учиться — Андрей Александрович Ильинский. Кроме того, именно у него я понял, что обучение пению может быть наукой, и полученное от него я развиваю в своей работе.

Общение в Новосибирской консерватории с замечательным певцом-актером Николаем Тимофеевичем Дмитриенко, наблюдение за его работой в театре вывели меня на целый ряд идей, заставивших в корне пересмотреть вопрос, например, звучности, полетности голоса в больших залах. Именно Дмитриенко показал мне, что можно в опере с большим голосом быть живым человеком и играть как в драме...

Эх, все бы это на пятнадцать лет раньше! Впрочем, тогда бы, возможно, я бы не писал эту книгу.

И еще один долг. По сей день в Новосибирске работает Лев Абрамович Бандман — мой друг и коллега.

Его глубокие и разносторонние знания были мне опорой и помощью в начале оформления метода. Читая книгу, он увидит много знакомого, о чем нами говорено давным-давно. И ему моя признательность.

Труд всех упомянутых лиц есть в этой книге!

Все упомянутые лица имеют непосредственное отношение к началу нашей с вами совместной работы. О других же и до и после — в мемуарах! Конец лирического отступления.

Итак, принято: мы с вами занимаемся вокальной педагогией, как бы ее ни обзывали: вокально-хоровая работа, фонопедический метод, искусство творения хора...

2. КОГО УЧИТЬ ПРЕЖДЕ ВСЕГО?

Последнее десятилетие явилось для нас открытием эзотерической стороны жизни. Возродились все мыслимые конфессии, все знают свои астрологические параметры, уже дети в школах знают о Книге Мертвых и Книге Перемен, налажена устойчивая связь с потусторонним миром, страну наводнили экстрасенсы, колдуны, шаманы, целители и ясновидящие, на всех лотках продаются учебники по всем видам эзотерики — от Трисмегиста до Блаватской и далее. В общем, мы переживаем «детскую болезнь правизны в посткоммунизме». Но уже раздаются трезвые голоса, обращающие нас к опыту великих подвижников-эзотеристов нашей истории. Они не исцеляли — рядом с ними исцелялись, они не проповедовали — рядом с ними познавали истину, они не учили — рядом с ними учились. Они делали только одно: совершенствовались себя изнутри, и сила их была безгранична.

Да простят мне читатели столь высокий пример в деловой прозе, но я не называю имен, не привожу цитат — и так все ясно!

А теперь к нашему делу. Наблюдаю долго и за многими. Вывод прост. Пока педагог (вокалист ли, хормейстер ли) имеет искренний интерес к своему голосу, к себе как к певцу и развивает свои певческие возможности — развиваются ученики, развивается хор.

Раньше я писал и говорил примерно так: хормейстер, принявший решение применять в работе с хором ФМРГ, должен «пропустить метод через себя», т. е. на своем голосе освоить все упражнения, выучить их, привыкнуть к ним, получить удовольствие от них, а от их исполнения физиологическое удовольствие, как говорят спортсмены, «мышечную радость».

Теперь скажу так: сделав все это, вы только встаете на бесконечный путь развития и совершенствования своего голоса, певческой технологии, исполнительских возможностей, а через них — развития и совершенствования своей души, своей личности. Вы только начинаете увлекательнейший процесс самонаблюдения и самоисследования. И нет для нас ничего интереснее нас самих!

Дальше скажу так: когда вы тронетесь в путь и пойдете, набирая скорость, — очень быстро вы обнаружите, что за вами почему-то увязалась куча народу, в том числе те, кого вы никогда не предполагали увидеть в попутчиках. Прекрасно! Идите вместе и, чем больше — тем лучше: случайные свернут или отстанут. И никого не надо убеждать и тащить: «Истина входит в открытые двери» (Рерих). Не будет вопросов «зачем?», «куда?». Будут только «как?» и «почему?».

И упаси вас Бог от агитации и пропаганды. Никому не навязывайте свой (или наш) способ работы. Рассказывайте только тем, кто очень просит. А лучше — не рассказывайте, а предлагайте осваивать метод. Кому надо, тот станет кроялю и будет издавать звуки. Просто вопрошающий — пусть себе читает литературу. Так что первый ваш ученик — вы сами и прежде всего надо учить себя. И самый трудный ученик ваш — вы сами. Уж это-то я по себе знаю.

3. СИСТЕМА: МИСТИФИКАЦИЯ И ДЕЛО

Противоречие: педагог всегда должен точно знать, что он будет делать. Но всегда знать невозможно: каждый день, каждый урок, каждый ученик отличаются от предыдущих.

Разрешение противоречия: педагог всегда должен уметь сделать вид, что он точно знает, что будет делать.

Это и есть мистификация. Что же является мистификацией в ФМРГ и что же вы сами можете применять в качестве мистификации вне ФМРГ?

Если у ученика или хора (или части хора) что-либо не получилось — одобрительно кивайте: вы это предвидели, так и должно быть. Это просто тест на какую-то одному (одной) вам известную координационную готовность или неготовность. Ошибки нет. Есть проба!

Чтобы не произошло то, о чем сказано в п. 1, предлагайте прежде всего то, что получится абсолютно у всех (см. 1 комплекс упражнений ФМРГ: 1 и начало 2 группы упражнений). Создавайте инерцию успешной деятельности. Давайте абсолютно исполнимые задания в необычном (игровом) виде. Инерция успеха снизит вероятность ошибок, когда вы перейдете к настоящим заданиям. Важно начать что-то делать и издавать звуки, а что и какие — неважно!

Если у вас дети дошкольного или младшего школьного возраста, то приходите с готовыми голосовыми играми. Искусство импровизации может постепенно развиваться, а может и нет. Это не хорошо и не плохо, а объективная ваша особенность.

Со средним и старшим школьными возрастными придерживайтесь одних и тех же форм движения или попевок, одних и тех же последовательностей гласных (согласных). Если вы не работаете по какой-либо системе — выдумайте свою: любую! Выдумав, придерживайтесь ее. Лучше плохая система, чем ежедневная талантливая импровизация. Последняя хороша для взрослых профессионалов: она стимулирует их собственное творчество, а оно только и нужно. Для детей и начинающих талантливая импровизация педагога при отсутствии системы — это только куча положительных эмоций, восхищение и любовь, но никакого движения вперед, и каждый раз — с нуля. (Бывает, конечно, что мастер так импровизирует в рамках своей системы, что ее и не видно и воспринимается только импровизации. Но при углубленном рассмотрении оказывается, что главным воздействующим фактором является именно система, а импровизация только создает эмоциональный фон.)

Система-мистификация может быть придумана из общих форм движения, попевок, интервалов, последовательностей несложных вокализов и песен и т. п. Если вы верно слышите свой голос и голоса других и верно показываете упражнения (или любые другие элементы своей системы) — вперед! Успех обеспечен. Если вы не уверены в своих ушах и своем голосе — настройте их при помощи ФМРГ (или какого-либо другого метода, если вы его знаете), а потом изобретайте свою систему, но уже с

учетом информации, полученной через метод, например с учетом «Ограничений Фонопедического метода», если не хотите причинить себе и детям вред.

В ФМРГ обоснован каждый шаг, каждый звук. Но это — для науки. Для практиков же мистификацией является значительная часть упражнений (особенно внутри каждой группы), попевки и большая часть последовательностей гласных.

Что же является делом? В самом общем плане то, что ни один звук на гласном (т. е. звук, употребляемый в пении) не возникает просто так: «спойте „а“ на ноте *до* первой октавы», а всегда через какое-то особое непевческое движение, непевческий звук или с особым непевческим и неречевым положением голосообразующей системы. Далее это будет изложено в соответствующей главе как двигательный смысл приемов ФМРГ.

Является ли предложение придумывать систему-мистификацию чем-либо принципиально новым? Конечно, нет. Не найдется ли в истории вокальной педагогики примеров таких систем или хотя бы их следов? Конечно, да! Любой сборник вокализов или сборник под названием «Школа пения», т. е. те же записанные нотами и буквами упражнения и вокализы, независимо от их художественной (музыкальной) ценности, являются системой-мистификацией.

Представляют ли многочисленные сборники вокализов, написанные певцами, педагогами, композиторами для нас какую-либо методическую ценность? И да, и нет.

Да, потому что любая последовательность вокализов, расположенных в порядке постепенного расширения диапазона и усложнения технических заданий (динамический диапазон, скачки, темп, украшения, мелкие длительности, тесситурные сложности и т. п.) при постоянном исполнении этой последовательности верным в физиологическом отношении и полноценным эстетически певческим тоном может принести пользу. Особенно при регулярном контроле педагогом или коллегой с хорошими ушами.

Нет, потому что любые самые удобные и красивые вокализы можно петь неверным и некрасивым тоном, и такая работа без надлежащего контроля и коррекции ни

к чему хорошему не приведет, а максимум усердия даст максимум неприятностей вплоть до заболеваний голосового аппарата.

Что же происходит реально в классах вокальных педагогов работающих: а) эффективно и с системой, б) эффективно, но без системы; и чего не происходит в классах педагогов, работающих: а) не эффективно, хотя с системой, б) не эффективно и без системы?

4. САМОНАБЛЮДЕНИЕ, САМОАНАЛИЗ И САМОИМИТАЦИЯ

В мемуарной литературе я много раз встречал рассказы о вокальных педагогах, которые сами не только не являлись выдающимися певцами, но и вообще таковыми не являлись, мало того, не пели сами совсем и певческого голоса не имели. Они работали с певцами как концертмейстеры или как дирижеры, но умели слышать верный певческий тон и добивались прекрасных результатов.

Но прошу не обольщаться по этому поводу, уважаемые коллеги! Даже если вы почему-либо уверены, что тоже умеете слышать верный певческий тон, результаты вашей работы могут быть сопоставимы с результатами педагогов, упомянутых в мемуарах только в том случае, если голосовые данные и исполнительские способности ваших учеников будут сопоставимы с голосами и талантами тех, кто эти мемуары писал. Нельзя сказать, что это полностью исключено, но вероятность исчезающе мала. Поэтому, кроме постоянного развития и совершенствования своего вокального слуха (и в этом, кстати, надо разобраться!), точнее, кроме понимания необходимости такого развития, попытаемся понять суть реального взаимодействия происходящего или не происходящего в вокально-педагогическом процессе.

Педагог предлагает ученику какое-то задание (принципиально неважно какое: от «спойте такую-то ноту на таком-то гласном» до сложного упражнения на какой-то общей форме движения или фразы из произведения) — ученик его исполняет. Педагог как-то оценивает исполнение, предположим, одобрительно. Ученик получает положительное подкрепление, запоминает весь комплекс ощущений,

который только что присутствовал, и готов воспроизводить всю ситуацию (исключительно интуитивно) на новых, все более сложных заданиях — вплоть до исполнения музыкальных произведений. До тех пор пока не произойдет сбой и педагог не выскажет отрицательную оценку.

Сбой возникает, когда исполнение ученика оценивается педагогом отрицательно.

Ученик вопрошающе смотрит на учителя, ожидая помощи. То, что происходит далее — зависит от большого числа факторов, но прежде всего от того, поющий сам педагог или нет и работает он по системе или без таковой.

Выше упоминался крайний вариант: учитель — не певец, а пианист или дирижер и голоса не имеет. Возьмем для анализа к тому же вариант отсутствия системы. Вообще понятия «системность» и «систематичность» весьма часто воспринимаются в бытовом понимании как «регулярность», «периодичность» или включенность в какую-то формальную структуру: от кружка художественной самодеятельности или детской музыкальной школы до консерватории, театра или филармонии. Это не верно. Мы же для простоты будем понимать под системой какой-то осознанный, зафиксированный и постоянно повторяющийся способ работы.

Учитель описываемого варианта при сбое может предложить ученику только одно: «Попробуй еще раз» или «Спой как-нибудь по-другому». Нет, конечно, учитель может прибегнуть к музыкальной терминологии, предложить изменить нюанс, штрих, применить эмоционально-образную накачку, но за всем этим реально будет стоять «Спой по-другому» и «Еще раз».

Наш гипотетический учитель может прибегнуть к вокальной терминологии, предложив, например, спеть «ближе», «уже», «собраннее», «глубже опереть дыхание», «направить в купол», «почувствовать в маске» и т. п. (читатель легко продолжит перечень аналогичных рекомендаций). Степень эффективности такого воздействия будет зависеть уже не от учителя, а от уровня подготовки и опыта ученика. Если в его опыте были положительные результаты от рекомендаций такого рода у других педагогов, которые сопровождали их убедительной демонстрацией певческого тона, успешно сымитированного

учеником, и ученик вспомнит ситуацию и сопутствовавшие ей ощущения, о которых, собственно, и говорит педагог, то рекомендация может сработать.

Если же у ученика нет такого опыта, то рекомендации из области вокальной педагогики будут ему непонятны и не сработают. Но вернемся к варианту «спой еще как-нибудь по-другому». Ведь именно этот вариант срабатывал, исходя из мемуарной информации.

Чем выше уровень природного развития всех мышц, участвующих в голосообразовании, чем совершеннее природная акустика певца и чем многообразнее его слуховые представления — тем больше вариантов «как-нибудь по-другому» сможет он предложить педагогу. Последнему останется только выбрать вариант, устраивающий его слух, и зафиксировать на нем внимание ученика. Тогда и начнется самое главное (или не начнется).

Все вышеперечисленные природные данные ученика могут остаться на исходном уровне, если ученик не имеет способности к самонаблюдению и самоанализу, а его учитель не считает нужным запустить, организовать, поддерживать и всячески поощрять процесс самонаблюдения и самоанализа.

Тогда возникает трагическая ситуация, постоянно воспроизводящаяся в структурах всех уровней обучения: педагог — блестящий певец, у ученика великолепный голос, в течение урока они обливают друг друга потоками прекрасного звука, на начальном этапе очень довольны друг другом, но потом выясняется, что прогресса нет и в лучшем случае ученик выходит из учебного заведения таким же, каким пришел, обогатившись репертуаром и музыкальной подготовкой (в чем заслуга не педагога, а концертмейстеров и дирижеров, а педагог, опять же, в лучшем случае смог передать только какие-то свои музыкантские и актерские качества). В худшем случае — при несоответствии начального уровня вокальных данных ученика профессиональным требованиям — он постепенно перестает справляться с программой учебного заведения, и приходится делать «оргвыводы»: отчислять за профнепригодность, переводить к другому педагогу или, если это обнаруживается на завершающих этапах, выпускать неполноценного профессионала.