



ПРЕДИСЛОВИЕ К СЕДЬМОМУ ИЗДАНИЮ

Уважаемый читатель. Текст этой книги написан в 1994 г. Прошедшие годы показали, что предлагаемая информация нужна как специалистам, которым она адресована, так и широкому кругу читателей, интересующихся вокальным искусством. За эти годы география внедрения Фонопедического метода развития голоса (ФМРГ) охватила почти все постсоветское пространство (более 120 городов), а вокалисты, начавшие петь упражнения ФМРГ в детстве, стали высококвалифицированными профессиональными певцами и педагогами. Детские и взрослые хоровые коллективы, взявшие ФМРГ за основу вокально-хоровой работы, стали лауреатами многих международных конкурсов. Ряд профессиональных оперных вокалистов, в том числе международного класса, обратились к автору и в результате сотрудничества приостановили профессиональную амортизацию и существенно обогатили свою певческую технологию.

Автор защитил диссертацию по теоретическим основам и практическим алгоритмам ФМРГ и существенно видоизменил, углубил и уточнил то, что теперь называется многоуровневой обучающей программой или педагогической технологией. Название программы осталось прежним — ФМРГ, поскольку известно специалистам уже более четверти века и отражает приоритет технологии: здоровьесбережение.

В данное издание не включена практическая часть, как устаревшая и не соответствующая современному описанию программы. Изменена структура программы,

которая в книге описывается как «первый и второй комплексы упражнений». В настоящее время обучающая программа ФМРГ состоит из шести уровней обучения, последовательно включаемых в учебный процесс в зависимости от возраста и этапа развития обучаемых. Автором созданы методические разработки как нотно-методические приложения к данной книге. Методические разработки для детского и женского голоса: для I уровня обучения — «Развивающие голосовые игры», для II уровня — «Развитие показателей певческого голосообразования», для III уровня — «Формирование и коррекция регулировочного образа собственного голоса». Также имеется методическая разработка для мужского голоса, в том числе для подростков мужского пола в пубертатном периоде, для II и III уровней обучения. Изданы «Рабочая тетрадь» для VI уровня обучения — на основе вокализов Н. Ваккаи, которые изучаются при помощи приемов и упражнений ФМРГ и «Лекции по истории вокального исполнительства». Эти издания предлагаются автором на семинарах-практикумах специалистам — педагогам и вокалистам, прошедшим очное обучение.

За прошедшее время в России и за рубежом проведены исследования певческого голосообразования современной аппаратурой и появилась новая научная информация, позволяющая еще более подробно обосновать и подтвердить теорию и практику ФМРГ. Автор использовал эту информацию в своих публикациях и дополнил их список в данном издании в помощь специалистам, желающим углубить свои теоретические знания.



ОТ АВТОРА

Всегда есть вероятность, что этот текст будет читаться:

- ▣ теми, кому незнакома фамилия и деятельность автора,
- ▣ теми, кто не является специалистом в данной сфере,
- ▣ теми, чьи взгляды на обсуждаемый предмет противоположны,
- ▣ теми, кому эта страница попала на глаза случайно.

К таким читателям обращаюсь прежде всего. Несмотря на свободное изложение, данный текст ни в коей мере не является беллетристикой или научно-популярной литературой. Все, что написано ниже, может представлять интерес для специалистов, чья деятельность так или иначе связана с голосом, речью, пением, в том числе и в аспекте восприятия голоса, речи и пения. Заинтересованные дисциплины: хоровое дирижирование, вокальная педагогика, сценическая речь, ораторское искусство, фонопедия, логопедия, сурдопедагогика, фонетика, лингвистика, биоакустика. Но! «Может представлять интерес» — не значит «Адресовано!»

Адрес текста: хормейстеры, учителя музыки, музыкальные воспитатели дошкольных учреждений, вокальные педагоги, певцы.

Но это — не все. В вышеперечисленных профессиях есть специалисты разных школ, направлений и традиций. Поэтому адрес еще более точен. Автор предлагаемой работы провел сотни семинаров более чем в восьмидесяти городах. Глубоко уважая труд тех, кто обучался на этих семинарах и в результате этого обучения принял решение применять в работе «Фонопедический метод

развития голоса» (далее — ФМРГ), автор разработал предлагаемый текст для своих слушателей, и прежде всего — для них.

Этот узкий адрес и это ограничение предполагаемой аудитории продиктовано практической направленностью и жанром нижеследующего. Это учебное пособие, методическая разработка для педагогов-практиков, занимающихся развитием голоса (в любом аспекте, с любой целью). В большинстве своем это педагоги, работающие с детьми и на массовом уровне, т. е. с хорами.

Точное адресование текста связано с особенностями изложения с точки зрения науки. Это не монография и не диссертация, где каждый тезис должен быть подкреплён ссылкой на научную литературу, обоснован теоретически, подтвержден экспериментально и оформлен документально. В жанре методической разработки автор не считает нужным подробно аргументировать каждый шаг, поэтому для читателей с критической направленностью и научным складом ума либо нет поля для деятельности, либо оно безгранично, ибо оспорить можно каждое предложение.

Педагогов-практиков интересуют не теоретические построения и взаимная критика, а результат использования ФМРГ и способы его достижения. В период знакомства специалистов с методом автору приходилось и в публикациях, и на семинарах большую часть времени и места уделять обоснованию новой точки зрения и права на существование метода. Теперь лучшим обоснованием метода является его широкое распространение и результаты, о которых знают специалисты. А научным дискуссиям, взаимной критике литераторов-методистов — место на научных конференциях и в научных журналах.

Далее перехожу к изложению от первого лица: проще писать и читать, да и ответственнее, в отличие от безликого «автор полагает», когда непонятно, кто пишет; или от принятого в науке безликого «мы», за которым нет никого, кроме автора, прикидывающегося могучим коллективом ученых.

Обратившись выше к тем, кому *не надо* читать, теперь обращаюсь к тем, для кого пишу. Пишу с одной целью: чтобы вам было легче работать, понятнее все то, что вы делаете.

Отчетливо представляю, как трудно пользоваться тем, что я предлагаю, что я не облегчаю жизнь хормейстера и вокального педагога, особенно учителя музыки, а усложняю ее. Что делать? Безусловно, традиционный подход, ежедневная вдохновенная импровизация легче и приятнее, но, к сожалению, это малоэффективно даже у самых талантливых и опытных из вас. Наверное поэтому именно самые талантливые и опытные первыми взялись за «ФМРГ», первыми добились результатов, и они же явились первыми пропагандистами. Всем им моя благодарность и любовь, мой низкий поклон. Поименно не перечисляю, ибо пишу не мемуары.

Теперь уже можно сказать, что за период с 1984 года возникло неформальное объединение дирижеров-хормейстеров, учителей музыки, воспитателей дошколят и вокальных педагогов, использующих в работе ФМРГ и обменивающихся опытом на соответствующих семинарах.

Метод постепенно становится «официальным», ибо преподается в ряде средних и высших учебных заведений, по нему пишут курсовые и дипломные работы, выступают на научных конференциях. Хорошо ли это или плохо — покажет будущее.

Коллективы и солисты, воспитанные на ФМРГ, выступают на конкурсах, получают призовые места, поступают в училища и консерватории, переходят к профессиональной работе. Это требует осмысления и выработки точки зрения, например, на конкурсы и смотры вообще.

У специалистов, применяющих фонопедический метод, накопилось много вопросов, и потребовалось бы слишком много времени, чтобы ответить всем очно на семинарах.

Главные вопросы:

- ▣ освоив 1 комплекс упражнений ФМРГ, дети (взрослые) зазвучали; что дальше? — как перенести звучание, возникшее на упражнениях, на произведения?
- ▣ как петь 2 комплекс упражнений ФМРГ?
- ▣ как соотносить развитие певцов в коллективе с индивидуальным?
- ▣ как не входить в противоречия с возрастной и половой психологией певцов и разносторонне развивать свои музыкальные потребности?

- ▣ как коллег, имеющих другую точку зрения, убедить?
- ▣ что администраторам на недоуменные вопросы отвечать?
- ▣ был хор детский, мальчики подросли, мутировали, а петь хотят, хор превращается в смешанный, что делать?
- ▣ студия приобрела авторитет, желающих учиться больше, чем возможностей обучать, как производить отбор детей?
- ▣ как петь на латыни и на итальянском, не зная их, но без фонетических ляпсусов? И т. д. и т. п.

Вот отсюда потребность в новой редакции методической разработки ФМРГ.

Напомню, в каком качестве я работаю на семинарах и пишу этот текст. В качестве методиста. В моем понимании методист — научный работник, берущий на себя функцию связи между теорией и практикой. Методист должен хорошо знать проблемы практиков и языки науки. Науки добывают новые знания и описывают их разными языками, как правило недоступными практикам. Или же практики не имеют доступа к информации науки по причинам организационным. Методист собирает научную информацию по проблематике практиков, переводит ее на общедоступный язык, оформляет в виде действующего алгоритма и обучает практиков им пользоваться. Затем обобщает опыт использования алгоритма и выводит новые вопросы и потребности практиков. Вот цикл работы методиста.

Поэтому критически настроенный читатель, на всякий случай, будь осторожен! Я не привожу обоснований, а значит, подвергая критике какие-либо из моих приемов и рекомендаций (подумаешь, мол, Емельянов!), можно попасть в глупое положение, раскритиковав не меня, а выводы международной фониатрической конференции или результаты исследований крупного ученого с мировым именем.

Я очень надеюсь на то, что напишу что-нибудь вроде «Лекций по введению в ФМРГ», где приведу все обоснования, всю использованную литературу, весь научный арсенал и буду рад услышать и прочесть любую критику на

любом уровне. Для того и будут писаться лекции. Пока же — в конце данного текста приводится список публикаций. Они — мишень для всех критических орудий.

Не бывает семинара, чтобы не задавал я сам себе вопрос: «По какому праву вышел я учить вас?» Задаю его и сейчас. Ответить могу одно: «Вы сами дали мне это право. Вы призвали меня из новосибирского фониатрического кабинета, где тринадцать лет я выдумывал, как помочь и теряющим, и потерявшим голос. Вы призвали меня с подмостков новосибирской оперетты, где я тринадцать лет мучился сам и мучил зрителей, пытаясь прямо на сцене выучиться актерскому и певческому ремеслам».

Вы призвали меня взяться за написание так называемой деловой прозы. Вот и пишу! И я счастливый автор, ибо знаю тех, для кого пишу, знаю, что будут читать и будут работать. И я счастливый человек, ибо счастье измеряется качеством и количеством человеческих отношений, а у меня столько друзей по стране! Вы призвали меня на это служение.

Призвали — так терпите!



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 фонопедического 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.

Определюсь 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 педагогикой, 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: совершенствовали 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 удобство 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 к роялю 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 возрастами 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

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru