

**РУДЗИК М.Ф.**

**СПЕЦИАЛЬНЫЕ МЕТОДИКИ  
МУЗЫКАЛЬНО-ПЕВЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ**

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ**



**Курск, 2015**

Рецензенты:

В.И. Петрушин – доктор педагогических наук, профессор  
Т.В. Надолинская – доктор педагогических наук, профессор

**Рудзик М.Ф.**

Специальные методики музыкально-певческого воспитания: Учебно-методическое пособие с видеоприложением. – Курск: Изд-во Курск. гос. ун-та, 2015. – 140 с.

В первой части пособия рассматриваются актуальные проблемы музыкально-певческого воспитания школьников в контексте современных задач здоровьесберегающей музыкальной педагогики. Вторая (основная) часть содержит подробное описание наиболее известных и распространенных в школьной практике авторских методических систем развития голоса начинающих певцов (Г.П. Стуловой, А.Н. Стрельниковой, В.В. Емельянова, Д.Е. Огороднова, Г.А. Струве и др.). В заключительную часть вошли: обширный список рекомендуемой литературы, методические рекомендации к практической работе по развитию детского голоса и нотное приложение. Видеоприложение содержит мастер-классы отдельных авторов, упомянутых в пособии, а также фрагменты музыкальных занятий с использованием специальных певческих методик. Пособие окажет помощь будущим и работающим учителям музыки, вокалистам и хормейстерам в постижении основ певческой работы с детьми и овладении современными вокальными технологиями.

Учебно-методическое пособие адресовано студентам музыкальных и дирижерско-хоровых факультетов, педагогам-музыкантам образовательных учреждений различного типа, посвятившим себя творческой работе по музыкально-певческому воспитанию детей и подростков.

© Рудзик М.Ф., 2010

## О РЕАЛИЗАЦИИ ЗАДАЧ ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩЕЙ ПЕДАГОГИКИ В ПРОЦЕССЕ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕВЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ШКОЛЬНИКОВ

*"Владеющий чарами песен, душою владеет любой".  
Генрик Ибсен*

Известно, что состояние здоровья подрастающего поколения является важнейшим показателем благополучия общества и государства, отражающим не только настоящую ситуацию, но и дающим точный прогноз на будущее. Проблемы сохранения здоровья детей стали на современном этапе особенно актуальными, так как кризисные явления в обществе способствовали изменению мотивации образовательной деятельности у обучающихся, снизили их творческую активность, замедлили их физическое и психическое развитие, вызвали отклонения в их социальном поведении. Об этом говорят тревожные факты статистики.

По данным исследователей в настоящее время каждый третий школьник имеет выраженные проявления нарушений в нервно-психическом здоровье, сказывающиеся в познавательной деятельности или в поведении. В современной школе более 20% учащихся дезадаптированы, более 50% – дети группы риска, у многих наблюдаются астенические и невротические реакции. Рост числа детей с легкими отклонениями в психофизическом развитии не может не сказываться на процессе обучения в массовой общеобразовательной школе. Данный факт побуждает к решению актуальной задачи - разработке и активному использованию педагогических технологий, нацеленных на охрану, профилактику и коррекцию здоровья учащихся.

Несомненно, в решении этой важной задачи существенную роль и значение должно приобрести систематическое приобщение детей к художественной культуре и искусству, в особенности музыкальному, по природе своей обладающему полифункциональными преобразующими свойствами. Правомерно утверждать, что музыка - это ключ к душе человека, исключительное средство психофизиологического воздействия. «Значение музыки в школе, - подчеркивал Д.Б. Кабалевский, - далеко выходит за пределы искусства. Так же как литература и изобразительное искусство, музыка решительно вторгается во все области воспитания и образования наших школьников, являясь могучим и ничем не заменимым средством формирования их духовного мира»<sup>1</sup>.

Здесь закономерно возникает ряд вопросов. Каким же образом реализовать высокое социально-преобразующее предназначение музыкального искусства в школе? Какое место в ряду современных методов музыкального образования в наше сложное, динамичное, информационно насыщенное, психологически неустойчивое время должны занимать музыкально-терапевтические методы, приемы и технологии, направленные на регуляцию здоровья учащихся?

---

<sup>1</sup> Кабалевский Д.Б. Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы // Программно-методические материалы. Музыка. 1-8 кл. – М.: Просвещение, 2006. – С. 18.

На какие категории школьников должно быть направлено музыкально-терапевтическое воздействие?

Для начала отметим, что музыка располагает огромными возможностями в оказании арттерапевтического воздействия на человека, снятии эмоциональных стрессов, регулировании психического состояния в целом, гармонизации эмоционально-интеллектуального развития личности, ее волевых проявлений. Давно было замечено, что музыка может успешно взаимодействовать с сознанием человека, проникать в область бессознательного через стимуляцию различных эмоциональных состояний.

Интерес к музыкальной терапии и механизму ее воздействия на человека существенно возрос во второй половине XX века в связи с научно-техническим прогрессом, а именно, с появлением высокотехнологичных и компактных аудиовизуальных средств и новой медицинской техники, которая дала возможность для более корректного изучения физиологических реакций, возникающих в организме в ответ на музыку. Исторически (во многом стихийно) сложившийся музыкально-терапевтический опыт в настоящее время активно переосмысливается с позиций современной науки и практики.

Сегодня музыка широко применяется для лечения пациентов, чьи проблемы связаны с подавленным эмоциональным состоянием, стрессами, аффектами. Клиническая практика показывает, что их преодолению способствует специально подобранная и педагогически направленная музыка. Вступая в диалог с чувствами человека, она помогает не только расширить и обогатить спектр его эмоциональных состояний, но и осознать собственные переживания, а значит, в определенной мере препятствовать процессу невротизации. Современными исследователями уже разработаны и апробированы (в основном в медицинских учреждениях!) различные музыкально-терапевтические методики.

Исследуя природу музыкальной психотерапии и обобщая данные разных школ и направлений, В.И. Петрушин выделил следующие возможности применения музыки в психотерапевтических целях:

- эстетизация и гармонизация среды;
- содействие развитию коммуникативных актов;
- развитие творческого воображения и фантазии;
- релаксация психологического тонуса;
- расширение и развитие эмоциональной сферы;
- развитие чувства коллективизма;
- развитие эстетических потребностей<sup>2</sup>.

В последние годы опыт музыкально-ориентированной терапии начал активно экстраполироваться в образовательную практику. В общеобразовательных учреждениях музыка стала не только постигаться учащимися на учебных занятиях, но и активнее применяться (в основном специалистами-психологами) в лечебных или коррекционных целях (через психосоматическое воздействие музыки, в процессе которого осуществляется лечебное воздействие на функции организма, и ее психотерапевтическое воздействие, в процессе которого осу-

---

<sup>2</sup> Петрушин В.И. Музыкальная психотерапия: Теория и практика. Учеб. пособие. – М., 2000. – С. 16.



ществляется коррекция отклонений в личностном развитии и психоэмоциональном состоянии детей).

Основными показаниями для применения музыкотерапии в общеобразовательных учреждениях являются следующие проблемы учащихся:

- трудности эмоционального развития, стресс, депрессия, снижение эмоционального тонуса, лабильность, импульсивность эмоциональных реакций;
- повышенная тревожность, страхи, фобические реакции;
- негативная Я-концепция, дисгармоничная, искаженная самооценка, низкая степень самовосприятия;
- эмоциональная депривация детей, переживание ребенком эмоционального отвержения и чувства одиночества;
- наличие конфликтных межличностных отношений, неудовлетворенность внутрисемейной ситуацией, ревность к другим детям в семье;
- некоординированное подергивание различных мышц (нервный тик);
- ассиметричные, некоординированные, резкие движения; тремор (дрожание) пальцев рук;
- косноязычная речь, в том числе различные дисартрические нарушения (заикания).

Для решения этих проблем специалистами используется возможность корреляции музыки и определенного психологического состояния ребенка. В зависимости от того или иного душевного состояния учащегося она приобретает индивидуально-личностный характер. Поэтому такого рода деятельность практикуется, как правило, школьными психологами в отношении детей с явно выраженными отклонениями в психофизическом развитии. Не отрицая важности коррекционной музыкально-терапевтической работы с детьми с проблемами в развитии, хотелось бы подчеркнуть роль и значимость музыкальной терапии в сохранении здоровья учащихся.

Здесь следует говорить о необходимости включения приемов музыкальной терапии непосредственно в процесс школьного музыкального образования. Однако, как показывает практика, современные педагоги-музыканты общеобразовательных учреждений не готовы к осуществлению музыкально-терапевтической деятельности в силу неосведомленности в данной области. Программами профессиональной подготовки специалистов в области музыкального образования до сих пор не предусматривается освоение основ музыкотерапии, хотя необходимость в этом очевидна.

Данный факт побудил нас к поиску возможностей для компенсации этого недостатка. На факультете искусств Курского государственного университета уже десять лет ведется профессиональная подготовка будущих педагогов-музыкантов. Как показывает практика, большая часть выпускников работает впоследствии в учреждениях общего и дополнительного образования детей, и музыкально-образовательная деятельность многих из них сопрягается с работой с творческими детскими музыкальными коллективами (чаще всего, вокаль-

но-хоровыми), что предполагает использование широкого арсенала музыкально-педагогических методов и приемов.

Исходя из данной посылки, для студентов, обучающихся по специальности «Музыкальное образование», был разработан учебный курс «Специальные методики музыкально-певческого воспитания школьников» (СММПВШ), включенный как вузовский компонент в цикл основных профессиональных дисциплин. Его содержание предусматривает освоение тех авторских методик развития голоса, которые не только раскрывают возможности интенсивного и продуктивного решения задач музыкально-певческого воспитания детей, но и имеют ярко выраженный здоровьесберегающий характер. При создании этого курса мы исходили из следующих положений.

1. Музыкально-певческое воспитание является неотъемлемой частью процесса формирования музыкальной культуры школьников. Ведущее место в этом процессе принадлежит хоровому пению – на сегодняшний день основному средству массового приобщения детей и подростков к музыкальному искусству.

2. Вокально-хоровое исполнительство как вид музыкального творчества в наибольшей мере приемлем для решения задач общего музыкального образования, стоящих перед школой. Следовательно, одна из актуальных задач музыкальных занятий с детьми, в каких бы общеобразовательных учреждениях, условиях и формах они не проводились, – научить каждого ученика владению певческим голосом, который поначалу бывает не всегда податливым и гибким.

3. Способность к пению естественна для каждого здорового человека, как и способность к речи. Однако говорить учат всех детей, а петь – сравнительно немногих. В результате мы часто наблюдаем неспособность управления своим голосом. Но этот фактор поддается исправлению и развитию.

4. «В школьном хоре могут органически сочетаться как фронтальное воздействие руководителя на учащихся, так и индивидуальный подход, влияние на каждого участника коллектива... Участвуя в коллективном исполнении, вместе переживая красоту музыки, участники классного или школьного хора влияют друг на друга, способствуя активности восприятия, творческому отношению к музыкальным занятиям. Сопереживание одних и тех же образов, настроений, чувств, заложенных в произведении, усиливает воздействие музыки на каждого. Коллективность музыкального действия, совместность индивидуальных музыкально-эстетических переживаний, ответственность каждого за общее дело – все эти качества присущи хоровому пению как виду музыкально-исполнительской деятельности»<sup>3</sup>.

5. Важен еще один момент, о котором писал в своих методических работах А. Карасев: «Пению должно быть оказано преимущество перед другими искусствами, главным образом, потому, что при других искусствах народ является только пассивным слушателем и созерцателем; здесь же он имеет возможность проявить активное участие...»<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Алиев Ю.Б. Настольная книга школьного учителя-музыканта. – М.: ВЛАДОС, 2000. – С. 221-222.

<sup>4</sup> Карасев А. Бесплатные вечерние школы хорового пения. – Вятка, 1903.

б. Хоровое исполнительство выполняет многофункциональную роль, позволяя комплексно решать разнонаправленные музыкально-педагогические задачи. При пении развивается опорная музыкальная способность - музыкальный слух (мелодический, гармонический, ритмический, ладовый и т.д.). С особой силой развивается способность слышать и воспринимать все богатство музыкального многозвучия. Благодаря пению формируются навыки слухоголосовой координации, и соответственно, чувство строя, чистота интонирования; четкая дикция и внятная артикуляция, певческое дыхание и звукоизвлечение, приемы атаки и фонации звуков; общая музыкальность, эмоциональность и выразительность исполнения.

В опоре на данные положения формировалось содержание курса СММПВШ. В него вошли широко зарекомендовавшие себя в музыкально-образовательной практике методические системы: А. Стрельникова «Парадоксальная дыхательная гимнастика», Д.Е. Огороднов «Комплексное музыкально-певческое воспитание», Г.А. Струве «Хоровое сольфеджио», В.В. Емельянов «Фонопедический метод развития голоса», В. Хачатуров «Детское эстрадное пение» и др. Освоение студентами этих систем позволяет расширить известный им арсенал традиционных методов музыкального образования, овладеть различными приемами музыкотерапии, реализуемыми в контексте музыкально-певческой работы с учащимися.

Так, например, цикл упражнений парадоксальной дыхательной гимнастики, разработанный А. Стрельниковой, открыл новые возможности для педагога-музыканта в решении задач оптимального физиологического освоения певческих навыков, а также сохранения и укрепления здоровья детей (исследования показали, что систематическое выполнение предложенных дыхательных упражнений способствует укреплению иммунной системы организма, нормализации кровообращения, мозговых функций, давления, сердцебиения, профилактике органов дыхания и т.д.).

Фонопедический метод (ФМРГ), разработанный В.В. Емельяновым, приобрел сегодня широкую известность в музыкально-образовательной среде, благодаря тому, что основан на критериях физиологической целесообразности, энергетической экономичности и акустической эффективности голосового аппарата в пении. Упражнения ФМРГ выполняют определенную терапевтическую функцию. Являясь подготовительными и вспомогательными по отношению к вокальной работе, они стимулируют мышцы, принимающие участие в голосообразовании. В силу того, что упражнения исходят из различных уровней голосовой активности (доречевого, речевого и певческого), педагог-музыкант, осваивая их с учащимися в определенной последовательности, проявляет заботу о сохранении детского голосового аппарата, здоровья в целом, одновременно добиваясь высококачественных исполнительских результатов при наименьших энергетических затратах.

Методика комплексного музыкально-певческого воспитания (КМПВ) Д.Е. Огороднова также имеет исключительное значение, поскольку она тесно связана не только с наиболее актуальными вопросами педагогики, психологии, других смежных наук, но и с проблемами общих и частных методик в музы-

кальном образовании и воспитании, а также с острейшими проблемами здоровьесбережения. Автор данной методики акцентирует внимание на том, что воспитание слуха и голоса сказывается на формировании речи, которая является материальной основой мышления. Оно, в свою очередь, обеспечивает высокую вокально-речевую культуру каждому исполнителю - эту основу музыкального и общего гармонического развития личности.

Воспитание музыкального ладового и метроритмического чувства, писал Д. Огороднов, связано с развитием способности нервной системы к тончайшему регулированию процессов возбуждения и торможения (а вместе с тем и других внутренних процессов), протекающих в организме. Эта способность лежит в основе всякой деятельности, в основе поведения человека. Следовательно, не должно подлежать сомнению, что систематическое музыкально-певческое воспитание оказывает благотворное влияние и на физическое здоровье детей. На биологическом и социальном уровнях развития можно говорить о том, что качество закономерно переходит в количество.

Методическая система «Хоровое сольфеджио» Г.А. Струве направлена на развитие основных музыкальных задатков ребенка: качество, состояние голоса и владение им; двигательные задатки и навыки, пластичность движений; метроритмическое чувство; ладовое чувство; чувство музыкальной формы; интонацию; эмоциональную отзывчивость; сообразительность как показатель уровня общего развития и др. Все они имеют прямое отношение к регулированию функций организма и осуществлению полноценной жизнедеятельности детей.

На пике современной популярности эстрадного пения В.Х. Хачатуровым была разработана система упражнений для детей, исходящая из особенностей субъективного восприятия ими собственного голоса, его подражательной функции (бессознательное детское пение основывается на подражании звукам природы). Поэтому многие вокальные упражнения, предложенные автором, опираются на ассоциативный и жизненный опыт ребят, а освоение с ними навыков эстрадного пения осуществляется по принципу «понять-осознать-сделать». Природосообразность предлагаемых вокальных упражнений обеспечивает охрану детского голоса, регулирование физического, психического и духовно-нравственного состояния начинающего певца. Следовательно, они эффективно выполняют музыкально-терапевтическую функцию.

Изучение различных методических систем и наши многолетние наблюдения опыта детского музыкально-певческого воспитания, зачастую вступающие между собой в противоречие в плане сохранения и профилактики детского здоровья, позволили сделать вывод о необходимости широкого внедрения различных здоровьесберегающих технологий в массовую музыкально-педагогическую практику, к чему следует готовить будущих педагогов-музыкантов уже с первой ступени их профессионального образования.

При этом мы склонны рассматривать существующие системы музыкально-певческого воспитания и как технологическую основу здоровьесберегающей педагогики - одной из самых перспективных образовательных систем XXI века; и как совокупность приемов, форм и методов организации обучения школьников на занятиях музыкальным искусством без ущерба для их здоровья; и как

качественную характеристику любой педагогической технологии по критерию ее воздействия на здоровье учащихся.

Практика доказала, что курс СММПВ является существенной составляющей содержания подготовки будущих педагогов-музыкантов, т.к. обеспечивает освоение эффективных методических систем и приобретение студентами инновационного опыта детского музыкально-певческого воспитания, мотивирует активное внедрение различных здоровьесберегающих технологий в массовую музыкально-педагогическую практику.

## **МУЗЫКАЛЬНО-ПЕВЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ШКОЛЬНИКОВ**

*Когда запоют в наших школах, тогда можно будет сказать, что они пошли вперед.*

*К.Д. Ушинский<sup>5</sup>*

Музыкально-певческое воспитание является неотъемлемой частью процесса формирования музыкальной культуры школьников. Известный современный ученый, педагог, хормейстер и общественный деятель, профессор МПГУ Ю.Б. Алиев на протяжении многих лет убеждает в том, хоровое пение как вид музыкального творчества в наибольшей мере приемлем для решения задач общего музыкального образования, стоящих перед школой.

Певческий голос – природный музыкальный инструмент, имеющийся у каждого нормально развитого, здорового школьника. Есть основание полагать, что пение является первичным из всех видов музыкального исполнения, одним из первых проявлений музыкальности человека. Недаром даже при обучении игре на музыкальных инструментах часто говорят о пении как о начале всякого серьезного музыкального образования. Известный пианист и педагог К.Н. Игумнов называл пение «жизненной основой музыки».

Мысли о пении как основе музыкального воспитания высказывались задолго до того, как сложилась отечественная система массового музыкального обучения и воспитания в условиях общеобразовательной школы. Еще в дореволюционных пособиях поднимались вопросы приобщения детей к музыке посредством обучения пению. Г. Рукавишников в 1904 году писал: «...по многочисленным наблюдениям, дети, которые сначала учились петь, а затем играть, делают гораздо более быстрые успехи в музыке, нежели те, которые пению не учились»<sup>6</sup>. А. Карасев – известный педагог-музыкант и опытный хормейстер, наряду с этим замечал, что именно творческая, активная сторона процесса пения является одним из основных рычагов музыкального воспитания.

Способность к пению естественна для каждого здорового человека, как и способность к речи. Однако говорить учат всех детей, а петь – сравнительно немногих. В результате мы часто наблюдаем неспособность управления своим

---

<sup>5</sup> Ушинский К.Д. Педагогическая поездка по Швейцарии. Письмо третье. Берн // Ушинский К.Д. Избр. пед. соч.: В 2 т. – Т. 2. – М., 1974. – С. 108.

<sup>6</sup> Рукавишников Г. – СПб., 1904.

голосом. Следовательно, начинать вокально-техническое развитие в совокупности с музыкально-эстетическим воспитанием необходимо уже с младшего возраста. Главное, чтобы музыкально-эстетическое воспитание и вокально-техническое развитие школьников шли взаимосвязано и неразрывно, начиная с самых младших классов, а вокально-хоровая работа, закладываемая на уроках музыки, находила свое продолжение во внеурочных формах.

Значение пения как средства музыкального воспитания высоко оценивали многие выдающиеся педагоги и музыканты. Так Б. Асафьев указывал на единство художественно-воспитательных и музыкально-социальных функций хорового пения. Он горячо отстаивал мысль о том, что хоровые занятия в школе – это актуальное направление всей учебно-воспитательной работы школьного коллектива.

Ратовал за школьное хоровое пение Д.Б. Кабалецкий: «...постепенное расширение и оттачивание исполнительского мастерства и общей музыкальной культуры всех школьников дает возможность даже в условиях массового музыкального воспитания в классе стремиться к достижению уровня подлинного искусства. Каждый класс – хор! – вот идеал, к которому должно быть направлено это стремление»<sup>7</sup>.

Эффективность музыкально-эстетического воспитания детей в процессе певческой работы подчеркивали В.Н. Шацкая, Г.С. Федоров, Ю.Б. Алиев, Г.А. Струве, Д.Е. Огороднов и многие другие. Обобщая их мысли, можно прийти к выводу о том, что хоровому пению как коллективной музыкальной деятельности, активно влияющей на развитие музыкальной и общей культуры учащихся, свойственны следующие положительные особенности:

- в коллективной хоровой деятельности, когда учащийся на виду у всех, он раскрывается перед руководителем и сверстниками, его легче изучить, обучить и направить;
- участие в общем деле формирует у школьника умение общаться, объективно оценивать свои действия, помогает осознать имеющиеся недостатки, как музыкальные, так и поведенческие;
- работая в хоре, ученик формирует положительные личностные качества, необходимые для работы в коллективе, учиться применять свои силы, музыкальные способности и умения с пользой для себя и для хора;
- хоровая деятельность, активная и социально-ценная, представляет существенный фактор, обеспечивающий становление в сознании ученика необходимости единства слова и дела, полезного намерения и личностных средств его осуществления;
- в процессе коллективного хорового творчества развиваются самостоятельность и чувство локтя, инициатива и другие волевые качества, так необходимые ученику, музыкальная деятельность переключает его внимание на полезное дело, значимое и для него и для остальных участников коллектива;

---

<sup>7</sup> Кабалецкий Д.Б. Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы // Программа по музыке для ООШ. 1-8 кл. – М.: Просвещение, 2005.

- в хоровом пении согласуются и объединяются разнообразные музыкально-воспитательные средства, положительно воздействующие на ученика, что усиливает позитивные влияния и нейтрализует отрицательные (предупреждает асоциальное поведение ребенка);
- в хоровом, коллективном пении можно с большой степенью достоверности выявить подлинную структуру межличностных отношений учащихся, социальный статус основной массы членов малых групп в хоре, их отношений с лидерами, определить учащихся, пользующихся авторитетом, и тех, кто склонен подчиняться, какие мотивы определяют их поведение;
- в хоровом пении личные и коллективные успехи и недостатки явно могут быть прослежены и соответствующим образом отмечены поощрением или замечанием.

Сегодня названная форма музыкально-творческой работы достаточно широко распространена. Детские хоровые коллективы организуются не только в школах, но и в Дворцах пионеров и школьников, Домах культуры, Центрах развития детского и юношеского творчества, школах искусств, хоровых студиях и хоровых школах. Эта массовость явления требует квалифицированных кадров, достигнувших высокого уровня образованности и исполнительской подготовки, владеющих глубокими методологическими знаниями в области возрастной психологии, физиологии и музыкальной педагогики, вариативными методиками и технологиями обучения, способных продуктивно и качественно организовывать и осуществлять профессиональную деятельность, связанную с музыкально-певческим воспитанием школьников.

Современному педагогу-музыканту, предполагающему создание детского хорового коллектива, прежде всего, следует четко определиться с возрастными категориями учащихся, которые изъявляют желание петь в коллективе. Исходя из этого, ему необходимо выбрать соответствующий вид детского или юношеского хора, разработать для него долгосрочную образовательную программу с четкими целями и задачами, ключевыми положениями и критериями оценки качества музыкального воспитания школьников.

Не менее важно для специалиста определиться в критериях отбора участников хорового коллектива с опорой на принципы добровольности и заинтересованности. При зачислении ребенка в хор учителю следует исходить из характеристик детского голоса, отличающегося своим физиологическим состоянием, диапазоном звучания, тембром и т.д. На последующей работе скажутся и такие показатели, как уровень общего развития учащегося, степень музыкальности ребенка, его привычная музыкальная среда, общее здоровье и выносливость организма, и многое другое.

На данном этапе мы предлагаем педагогу-хормейстеру использовать специальную технологию оценки базовых данных потенциального певца, которая реализуется с помощью различных приемов и методов выявления тех или иных параметров и характеристик (см. Приложение 1). Выявленные индивидуальные показатели являются точкой отсчета при определении нагрузок для каждого ребенка, уровня сложности музыкально-певческой работы; для конкретизации певческой группы (подготовительная или основная), вида хора (младший, сред-

ний, старший, юношеский, женский или смешанный) и др. Подобная диагностика также необходима для осуществления задач профилактики и охраны детского голоса. Сравнительный анализ динамики изменения этих показателей (при систематической проверке данных певцов по предложенной технологии) позволяет оценивать результативность и качество работы, выстраивать индивидуальные траектории развития обучающихся и реализовывать их с применением дифференцированных методов и приемов.

## **ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЕ ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ ПЕВЧЕСКИХ НАВЫКОВ В ДЕТСКОМ ВОЗРАСТЕ**

Исследованиями ряда авторов, посвященными изучению закономерностей работы организма человека в процессе пения (Т.П. Хризман, А.А. Ухтомский, И.С. Добронравов, Е.Б. Сологуб, Г.П. Стулова и др.), установлено, что у детей наибольшей способностью устанавливать связи с другими центрами обладают области моторной зоны коры головного мозга. Данное положение, на наш взгляд, является исходным в определении базовых принципов обучения пению в детском возрасте.

Многие исследователи отмечают, что в процессе развития ребенка и функционального совершенствования мозга при осуществлении любых двигательных актов (к числу которых мы относим работу всех элементов голосового аппарата) осуществляется *системная деятельность нервных центров*, что имеет ключевое значение для определения ведущего принципа обучения – *системности подхода к построению методики вокально-хоровой работы*.

Ученые-нейрофизиологи связывают формирование того или иного двигательного навыка с необходимостью установления четкого темпа корковых импульсов, синхронных темпу движений. Из этого следует, что медленный темп повторяющихся произвольных движений является самым эффективным способом формирования двигательных навыков. Вот почему в практике подготовки певцов укоренился метод пропевания в медленном темпе. Следовательно, для качественного развития и совершенствования голоса начинающего певца важным принципом обучения становится *сдержанный темп работы*.

Любой произвольный двигательный акт (в том числе пение) имеет две стороны – техническую (физиологическую) и смысловую (психологическую). Психологи утверждают: у человека смысловая сторона целиком определяет всю сферу произвольных моторных реакций (А.Г. Асмолов, А.Р. Лурия, Д.Н. Узнадзе и др.). Данный факт обосновывает еще одну принципиальную позицию педагога-хормейстера: учебный процесс, связанный с формированием двигательных (певческих) навыков, должна предварять определенная *психологическая установка*, повышающая активность мышц и их биоэнергию. Мышечный тонус органа, выполняющего определенное движение, обеспечивается соответствующим уровнем биоэлектрической активности мозга. В свою очередь любое движение повышает биоэнергетический потенциал коры. Примером тому является



традиционный для хоровых занятий, и как мы выяснили, необходимый этап *распевания*.

Исходя из сказанного, можно предположить, что исполнителям, прежде чем начинать петь, целесообразно также сделать легкую *гимнастику* («*раздвигаться*») с целью повышения мышечного тонуса организма и работающего органа (голосового аппарата). Поскольку локальный и общий мышечный тонус тесно взаимосвязаны между собой, для того, чтобы привести голос в состояние готовности к активной работе, целесообразны любые ритмично повторяющиеся движения тела.

Как показывает практический опыт работы детских хормейстеров, эффективными методами повышения мышечного тонуса певцов являются различные виды дыхательной гимнастики, артикуляционная гимнастика, простейшие ритмичные движения рук, ног, головы и туловища. Такого рода двигательные комплексы мы встречаем практически во всех авторских методических системах музыкально-певческого воспитания (А.Н. Стрельникова, В.В. Емельянов, Д.Е. Огороднов, Г.А. Струве и др.). Практикой доказано, что *движение помогает пению*, а характер этих движений, как правило, отражает основное эмоциональное содержание исполняемого репертуара.

Названные предпосылки послужили основой для выявления основополагающих принципов формирования двигательных навыков у начинающих певцов, сформулированных известным детским хормейстером, педагогом, ученым-исследователем Г.П. Стуловой<sup>8</sup>:

- создание психологической установки у ученика на данный вид деятельности, раскрывающий смысл его тренировочной работы;
- единство художественного и технического, эмоционального и рационального, реализация которых обеспечивает смыслообразующее начало в методическом подходе к обучению;
- пение в медленном и сверх-медленном темпе, что создает условия для наиболее быстрого формирования двигательных навыков у будущих певцов-исполнителей;
- использование дыхательной гимнастики в сочетании с простейшими движениями рук, ног, головы и туловища в ритме дыхания для активизации мышечного тонуса голосового аппарата певца на этапе распевания;
- эмоционально положительный настрой ученика на уроке (вызванный словами учителя), который способствует поддержанию биоэлектрической активности его мозга, а следовательно, и мышечного тонуса в процессе выполнения задания;
- системность подхода к построению методики формирования двигательных навыков у музыкантов-исполнителей, что обусловлено системной природой работы мозга, и др.

Данные принципы, подчеркивает Г.П. Стулова, выведены практическим путем не одним поколением талантливых педагогов-вокалистов и в настоящее

---

<sup>8</sup> Стулова Г.П. Акустико-физиологические основы вокальной работы с детским хором: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Классик Стиль, 2005. – С. 36.

время получили прочное обоснование с позиций современных знаний возрастной физиологии, психологии и нейрофизиологии.

## **АКУСТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА И БИОФИЗИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ДЕТСКОГО ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСА<sup>9</sup>**

Вопрос о качестве звучания голоса тесно связан с его акустической структурой и биофизическими характеристиками. Развивать детский голос – это значит учитывать те качественные и количественные изменения состояния голосового аппарата и основных характеристик его звучания, которые повлечет эта работа. В качестве звучания детских голосов отражается, как в зеркале, методическая направленность вокальной работы педагога.

Говоря о качестве звучания певческого голоса детей, мы имеем в виду, прежде всего его основные физические характеристики: интонационную, динамическую и тембральную. К *интонационной* характеристике голоса относятся точность или чистота звуковысотного интонирования; ширина звукового диапазона; его высотное расположение на шкале частот. К *динамической* – ширина динамического диапазона на различных звуковысотных уровнях, т.е. какова разница между *forte* и *piano* на каждой высоте звукового диапазона. К *тембральной* характеристике голоса относятся: обертоновый состав звука или его спектральная насыщенность; плавность регистровых переходов; звонкость и полетность голоса; степень свободы или напряженности звучания; вокальная позиция; характер округлости гласных; качество певческого вибрато.

### **Интонационная характеристика певческого голоса**

Звук голоса – это колебания частиц воздуха, распространяющегося при разговоре или пении в виде волн в наружное пространство и во внутренние мягкие ткани организма, что вызывает у певца ощущение вибрации (прежде всего, в области груди и головы). Звуковые волны певческого голоса зарождаются в гортани в результате колебания голосовых складок и лишь частично выходят в наружное пространство (примерно 1/50 его часть). Поэтому перед педагогом-вокалистом всегда стоит задача повышения коэффициента полезной деятельности певца в отношении силы голоса.

Для решения этой задачи в практике вокально-хоровой работы сложился целый ряд приемов, позволяющих активизировать силу звучания голоса:

- раскрытие крыльев носа (как будто приносиваясь к приятным запахам);
- ощущение мягкого неба, как купола при зевке;
- опускание корня языка вниз по вертикали вместе гортанью, как при утрированном произношении гласного у;
- раскрытие глотки по горизонтали, как при произношении гласного э;

---

<sup>9</sup> Источник: Стулова Г.П. Акустико-физиологические основы вокальной работы с детским хором: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Классик Стиль, 2005.

- глубокий, но умеренных по объему вдох при зевке при помощи диафрагмы, мышц живота, спины и пр.

Все эти движения направлены на растяжение мягких тканей слизистой оболочки воздушных путей голосового аппарата, чтобы сделать их более упругими, с целью повышения звуковой энергии голоса. *Главное состоит в том, чтобы певец смог запомнить и зафиксировать в своем сознании положение артикуляционного аппарата, стремясь сохранить его и во время пения – в этом заключается сущность постановки голоса.*

Особое значение в этом процессе имеет *стабилизация положения гортани в пении*. Независимо от вокальной задачи (типа гласного или смены высоты тона) гортань при пении не должна перемещаться. Этому способствуют сохранение положения вдоха на уровне диафрагмы и оптимальная активность мышц всего тела за счет определенной певческой установки. Степень активности голосообразующей системы зависит от *мышечного тонуса* всего тела. В этом проявляется физиологический закон существования межмышечной координации в целостной системе организма человека. Вот почему петь стоя легче, чем сидя в расслабленном состоянии.

Повышение эффективности звуковой энергии певческого голоса в большой степени связано с работой *резонаторной системы*. Резонирование голоса является наиважнейшим элементом качества певческого тона. Полноценное резонирование так же зависит от мышечной активности голосового аппарата и упругости стенок речевого тракта и трахеи. В вокальной практике для формирования ощущения резонирования используются специальные приемы:

- пение с закрытым ртом при определенном положении артикуляционных органов (зубы разомкнуты, постоянное ощущение скрытого зевка);
- губы, собранные в трубочку, сомкнуты слегка, но значительно выдвинуты вперед;
- пение в наклоненном положении.

Одним из основных показателей качества пения является чистота интонирования (хоровой строй). И она во многом зависит от состояния мышц всего организма поющего человека. Высота звука – это субъективное, условное восприятие частоты колебательных движений источника звука. Чем чаще совершаются периодические колебания, тем выше нам кажется звук. Повышение частоты колебаний в нашем случае связано со степенью активного натяжения (но не напряжения-зажатия) голосообразующих мышц. Активность мышц связана с правильной певческой установкой. Значительную роль при этом играют положительные эмоции при пении, от которых во многом зависит общий мышечный тонус всего тела и голосового аппарата певцов.

### **Звуковысотный диапазон певческого голоса детей**

К интонационной характеристике голоса относится его *звуковысотный диапазон*. В практической работе с детьми знание их голосовых возможностей в отношении звукового диапазона, умение грамотно его определить имеет первостепенное значение для правильной организации работы.

Для измерения звукового объема голоса ребенка необходимо отыскать «примарные зоны», которые совпадают с тонами его спокойной речи. Для этого ребенка просят прочитать стихотворение, ему задают вопросы, беседуют с ним и внимательно прислушиваются к высоте звучания его речевого голоса. Чтобы закрепиться на этой примарной высоте, ученика просят протянуть подольше какую-либо гласную отдельно или стоящую под ударением в каком-нибудь слове. Затем, используя элементарную попевку (например, из трех ступеней вверх и вниз на слог *ля, лё*), предлагают повторить ее по полутонам вверх как хроматическую секвенцию до тех пор, пока у ребенка не появятся затруднения при ее исполнении. Появление избыточного напряжения в голосе – признак верхней границы его звукового диапазона. Затем так же по секвенции прослушивается звучание его голоса на тонах, расположенных ниже его примарной зоны.

Как показывают многочисленные исследования, биологические возможности голоса ребенка и его звукового диапазона достаточно широки. Это связано с использованием всех голосовых регистров – фальцетного, грудного и смешанного. В специальной литературе приводятся различные данные о звуковысотном диапазоне детей. Они зависят, прежде всего, от различных методических установок, с которыми авторы подходят к обучению детей пению, и использования того или иного регистра их голоса.

Сторонники *фальцетного пения* до наступления у детей периода мутации считают, что при всем многообразии индивидуальных различий можно привести наиболее типичные данные их рабочего диапазона в зависимости от возраста: *фа1 – до2 (7-10 лет)*; *ми1 – ре2 (11-13 лет)*; *до1 – ре2 (14-16 лет у девочек)*; *миМ – до1 (14-16 лет у мальчиков)*.

Сторонники подхода, основанного на использовании в детской певческой практике *грудного способа звукообразования* независимо от возраста учащихся, приводят другие данные относительно объема голосов. Например, Д.Е. Огороднов указывает, что основной рабочий диапазон голоса детей охватывает *сольМ – соль1*.

В результате исследований диапазонов учащихся, обладающих обычными бытовыми голосами, Л.А. Венгрус определяет рабочие диапазоны независимо от типа голоса и возраста *для каждого этапа работы* по постановке голоса в условиях хора следующим образом: 1) *до1*; 2) *до – ми-бемоль1*; 3) *си-бемольМ – фа1*; 4) *си-бемольМ – ля-бемоль1*; 5) *си-бемольМ – си-бемоль2*; 6) *ляМ – ре-бемоль2*; 7) *сольМ – фа2*. Для юношей соответственно все диапазоны на октаву ниже.

Г.П. Стулова, основываясь на собственном опыте практической работы с детьми, отмечает, что *диапазон певческого голоса не зависит от возраста, а является результатом вокального развития учащихся*<sup>10</sup>. В процессе работы над постановкой голоса учащихся решающее значение приобретает учебный репертуар. Руководителю детского певческого коллектива важно помнить, что его

<sup>10</sup> Стулова Г.П. Акустико-физиологические основы вокальной работы с детским хором: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Классик Стиль, 2005. – С. 45.

репертуарная политика должна разворачиваться системно и последовательно в отношении как звукового диапазона, так и других исполнительских трудностей.

### Динамическая характеристика певческого голоса

*Сила любого звука (интенсивность)* – это субъективное восприятие звукового давления, которое зависит от размаха колебательных движений источника звука, т.е. от амплитуды колебаний. Соотношение между различными уровнями громкости называется *динамикой*. Амплитуда колебаний не зависит от их частоты, но определяет силу звука.

Сила голоса, так же как и высота, рождается в гортани на уровне голосовых складок и растет с увеличением силы подскладочного давления. Оно, в свою очередь, влияет на степень смыкания голосовых складок. Чем выше давление, тем плотнее смыкание. Чем с большим напором прорываются через голосовую щель потоки воздуха, тем выше энергия, которую они несут, т.е. увеличивается амплитуда колебаний и соответственно интенсивность голоса. Следовательно, сила певческого голоса определяется величиной подскладочного давления.

У каждого певца имеется свой предел силы звучания голоса. Интенсивность голоса зависит от работы эндокринной и нервной систем организма певца, акустики помещения и других факторов. С точки зрения психологии она может изменяться произвольно, в зависимости от намерения произвести громкий или тихий звук, от волевого посыла звуковой энергии в соответствии с исполнительскими задачами певца.

Для характеристики *динамических градаций* голоса используются общепринятые оттенки *f, mf, p, tr* и др. В отличие от высоты, они не имеют абсолютной величины и являются понятиями относительными. Их интерпретация зависит от особенностей слухового восприятия и осмысления полученной звуковой информации.

Наше ухо обладает различной чувствительностью к восприятию силы звука в зависимости от высоты тона. Звуки, имеющие одинаковую звуковую силу, но разные по высоте воспринимаются как различные по громкости. Высокие звуки как более громкие, чем низкие. В детском возрасте преобладают высокие звуки (чем меньше и слабее ребенок, тем выше и тоньше его голос) – в этом проявляется защитный механизм организма, ведь чем выше звуки, тем дальше они слышны.

Линейная зависимость между силой и высотой певческого голоса лежит в основе исторически сложившейся эстетической закономерности исполнения музыкальной фразы и в вокальной, и в инструментальной музыке: движение мелодии вверх обычно сопровождается *crescendo*, а движение мелодии вниз – *diminuendo*. Впечатление об усилении звука при движении мелодии вверх может быть связано с самим фактом повышения высоты, ведь наше ухо более чувствительно к высоким звукам, чем к низким. Знание этой закономерности позволяет вокалисту решать определенные художественные задачи с наименьшими энергетическими затратами.

С точки зрения акустики сила и громкость звуков не являются синонимами. Специалистами в области хорового исполнительства также установлен ряд закономерностей: сила голоса зависит от многих факторов - высоты тона, типа гласного, способа артикуляции, физического и эмоционального состояния певца, степени озвученности резонаторов, вокальной техники и пр.

Педагоги вокалисты единодушно признают, что в пении не следует использовать предельные возможности в отношении силы голоса, граничащие с форсировкой звука, так как при этом нарушается голосовая функция. Форсированное пение сопровождается более сильным подсвязочным давлением, отчего гортань подскакивает вверх и звук делается открытым. В результате такого пения могут возникнуть заболевания голосовых связок, хронические катаральные заболевания дыхательных путей и даже заболевания сердца. Постоянное избыточно громкое пение травмирует слух самого певца, со временем понижается его слуховая чувствительность. Поэтому нельзя допускать форсировку звука, особенно в детском хоре. Помимо эстетического фактора, это связано со здоровьем детей. Использование большой силы звука неблагоприятно сказывается на развитии голосовой функции учащихся, особенно младших классов.

В практике детского пения часто наблюдается такая закономерность: если имеет место форсировка звука, то обычно это сопровождается неточностью интонирования в сторону повышения, а при тихом и вялом пении – в сторону понижения. Это обусловлено присущей детям рефлекторной взаимосвязью – в певческом процессе у детей преобладают произвольные регулировки, что объясняется функциональным несовершенством коры головного мозга. Следовательно, задачей обучения является разрушение рефлекторной взаимосвязи, линейной зависимости между громкостью и высотой голоса и работа над их произвольной управляемостью и независимостью одного от другого.

Решение этой задачи реализуется поэтапно:

- сначала следует научить детей относительно долго тянуть один звук, не меняя высоты и силы голоса;
- затем тренировать в пении разных по высоте звуков (восходящих и нисходящих звукорядов по соседним ступеням или по звукам трезвучия) одинаковым по силе голосом;
- *crescendo* и *diminuendo* при пении отдельных гласных на одной высоте;
- *crescendo* и *diminuendo* при пении соответственно восходящего и нисходящего звукоряда.

Плавность нарастания или ослабления звука (самая трудная задача в пении) не следует подменять сопоставлением нюансов. В вокальной практике необходимо следить за тем, чтобы постепенное изменение нюанса происходило внутри звуков, а не между ними (*филирование звука*). В результате такой целенаправленной работы будет постепенно формироваться способность к произвольному управлению высотой и силой голоса. Умение петь восходящий звукоряд, не усиливая голоса, т.е. петь высокие звуки без напряжения, так же легко и спокойно, как и примарные звуки в речевом диапазоне, является признаком правильной постановки голоса. Однако динамические возможности певцов за-

висят не только от способности к произвольному управлению высотой и силой звучания, но и от ширины динамического диапазона их голосов.

Разница между самым громким и самым тихим звуком у певца составляет понятие о динамическом диапазоне его голоса. По исследованиям В.П. Морозова, ширина динамического диапазона певческого голоса детей зависит от их возраста, высоты тона и владения вокально-техническими навыками. У неопытных певцов динамический диапазон достаточно узок. Поэтому нередко в детских хорах, которые привыкли форсировать звук или петь в основном фальцетом, преобладает только одна краска. Такое исполнение кажется однообразным и неинтересным. Напротив, высокохудожественное исполнение отличается разнообразием и тонкостью нюансировки, а это возможно лишь при наличии достаточно широкого динамического диапазона. Его ширина является одной из основных качественных акустических характеристик и может по праву служить одним из методов диагностики вокального развития певцов.

В работах В.П. Морозова можно найти усредненные данные, касающиеся динамического диапазона голоса детей в зависимости от высоты тона и возраста. Сравнительный анализ этих данных позволил заметить:

- с повышением тона сила голоса возрастает как на *forte*, так и на *piano*, в чем проявляется рефлекторная линейная зависимость силы голоса от высоты, а следовательно, и уровень вокального развития певца;

- чем меньше и неопытнее дети, тем уже их динамический диапазон, и наоборот;

- чем более обучен певец, тем равномернее изменяется линия его громкого и тихого пения: более плавно и почти одинаково на всех звуковысотных уровнях.

С возрастом, в результате определенной тренировки, абсолютная величина силы звука у детей при пении *forte* и *piano* постепенно меняется, а следовательно, и расширяется их динамический диапазон. Однако, следует помнить, что *forte* никогда не должно быть форсированным и напряженным, а *piano* – бездыханным и сиплым, что нередко наблюдается в детских хорах. Тихое пение должно быть всегда активным.

Особое внимание в вокальной педагогике уделяется ровности звучания голоса на всех гласных, так как это является одним из признаков поставленного голоса. Поэтому выравнивание гласных – одна из важнейших задач в работе с певческими голосами. Качество звучания голоса определяется одинаковым звучанием гласных и по силе, и по тембру. У неопытных певцов в голосе присутствует так называемая «пестрота» звучания. В процессе работы педагогу следует выявить индивидуальные особенности звучания гласных у каждого певца, определить среди них от природы хорошо звучащую гласную и по этому образцу выравнивать все остальные, не допуская грубого искажения их фонетической определенности. Певец же должен стремиться по возможности сохранять единый артикуляционный уклад, т.е. стремиться петь все гласные в одной вокальной позиции.

Задача выравнивания гласных связана не только с индивидуальными особенностями певцов, но и с жанровым направлением в вокальном искусстве. По-

этому она решается по-разному, в зависимости от специфики звучания голосов в соответствии со стилевыми традициями. Так, в академическом пении принято формировать прикрытое и округлое звучание голоса по образцу гласных *о*, *у*. В народном пении звучание голоса формируется по типу открытого гласного *и*, в эстрадном – звукообраз исходит от открытого гласного *э*. Однако в концертной практике нередко можно встретить певцов, исполняющих народные или эстрадные песни в академической манере. Вокальным педагогам все это следует учитывать при выборе эталонной гласной для настройки голосов певцов различных жанровых направлений. Ровное звучание гласных возможно лишь при одном условии: при относительно стабильном положении гортани, которая формируется в процессе постановки не только певческого, но и речевого голоса.

При выравнивании гласных следует исходить из закономерностей расположения гортани при их произношении: на *а* она занимает нейтральное положение; на *о*, *у* гортань понижается; при произношении *и*, *э* – поднимается. Эти перемещения происходят рефлекторно, в зависимости от положения мягкого нёба. Чем выше «зонтик» мягкого нёба, тем ниже опускается гортань. Следовательно, певцу необходимо стремиться удерживать мягкое нёбо в одинаковом для всех фонем положении, а при пении гласных на разной высоте – действовать по принципу: чем выше нота, тем выше нёбо. Только в этом случае можно избежать ненужных перемещений гортани и сохранить ее относительную стабильность. Влиять на положение гортани в пении можно вполне целенаправленно, но опосредованно, используя артикуляционные свойства различных фонем и высоту тона. Никаких насильственных приемов в поисках определенного положения гортани, а следовательно, тембрового звучания голоса применять не следует.

В зависимости от расположения артикуляционных органов можно наблюдать рефлекторное перемещение не только гортани, но и диафрагмы. В этом проявляется координация в работе голосообразующего комплекса, включающего в себя энергетическую, генераторную и резонаторную системы, т.е. дыхание, гортань и артикуляционный аппарат. При пении поставленным голосом гортань и диафрагма соотносятся между собой как два конца одной пружины. Стабилизации положения гортани будет способствовать и соответствующее положение диафрагмы. Вот для чего во время фонационного выдоха необходимо стремиться к сохранению положения вдоха, что относится к сохранению дыхательной установки, прежде всего диафрагмы, а следовательно и гортани.

Зная закономерности рефлекторного перемещения гортани в зависимости от типа гласной, педагог может использовать это целенаправленно: выбирать ту или иную фонему как отправную точку в работе с учеником для достижения определенного уровня ее положения при пении, оптимального для данного певца или жанрового направления в вокальном искусстве. На этом *основан фонетический метод* постановки голоса. Успешность работы педагога также во многом определяется объективными и субъективными особенностями его слухового восприятия, уровнем развития его функционального (вокального) слуха.



## Тембральная характеристика певческого голоса

Тембр певческого голоса – наиважнейшая характеристика вокального искусства. Часто тембр глосса называют его окраской. По тембру вокальные педагоги определяют тип голоса певца, степень его профессионализма. К важнейшей качественной характеристике тембра голоса относится, прежде всего, свобода голосового аппарата при пении. Также ценятся такие качества тембра, как резонансное пение, округленность гласных, плавность регистровых переходов, звонкость и полетность голоса, близкая и высокая вокальная позиция, певческое вибрато, богатство тембровых красок. Бесконечное разнообразие, которое мы различаем в звучании певческого голоса, является результатом различных сочетаний и изменений во времени основных характеристик звука – частоты колебаний, амплитуды колебаний и обертонового состава самого звука певческого голоса (высоты, силы и тембра голоса).

Особенностью тембра голосов детей является то, что он меняется в зависимости от возраста по принципу: чем меньше ребенок, тем беднее по количеству обертонов его спектр. В специальной литературе указывается на четыре периода в развитии голоса школьников:

- 7-10 лет – младший школьный возраст;
- 10-12 лет – премутационный;
- 12-15 лет – мутационный;
- 15-18 лет – послемутационный.

Следует заметить, что все эти возрастные границы очень приблизительные и усредненные, так как в практике можно встретить немало исключений из общего правила. Тем не менее, учителю музыки необходимо хорошо знать признаки каждого периода развития детского голоса и уметь своевременно их распознавать в голосах своих учеников.

### **Младший школьный возраст.**

Звучание голосов детей первой возрастной группы обычно характеризуется как легкое, звонкое, высокое, головное, серебристое, небольшое по силе и диапазону. Однако эти качественные характеристики подразумевают некий эстетический эталон, к которому следует стремиться в процессе вокальной работы с детьми. На самом деле среди детей, не обученных пению, можно нередко слышать и иное звучание: низкое, глухое, сиплое, хриплое, грудное, в диапазоне речевого голоса или излишне напряженное и форсированное. При этом звуковысотное расположение таких голосов гораздо ниже, чем у первой категории детей с легкими и высокими голосами.

Таким образом, можно заметить наличие индивидуальных различий у детей: одни от природы имеют низкие, другие – высокие голоса. Это связано с различными тенденциями преимущественного использования одного из *натуральных регистров* голоса – грудного, либо чисто головного (фальцетного). С развитием коры головного мозга ребенка к 7 годам в его голосе утверждается способность к смешанному голосообразованию, что целесообразно закреплять в процессе вокальной тренировки. При этом не исключается возможность использования чистых регистров при решении определенных исполнительских

задач (поиск определенного тембрового звучания голосов, исправление качества интонирования, развитие слухо-двигательной координации у детей-«гудошников»).

Практика показывает, что правильного звуковысотного интонирования легче добиться с детьми при настройке голосов на фальцетное звучание. Сам механизм фальцетного звукообразования раскрывает более широкие возможности звуковысотных регулировок по сравнению с грудным режимом работы гортани. Например, голосовые затруднения детей-«гудошников» возникают при пении с использованием грудного биомеханизма фонации, что приводит к воспроизведению звуков только в очень узком диапазоне (в пределах речевого диапазона, чаще всего граничащего в пределах *ля-сiM* или *до-pe1*). При переключении ребенка на фальцетное звучание, происходит коррекция интонирования на более высоких звуках (*ля-сi1* или *до-фа2*). Эту способность впоследствии следует многократно закреплять с учеником.

Стремясь к тембральному обогащению звучания голосов детей младшего школьного возраста, необходимо постепенно формировать навыки смешанного голосообразования. Актуальны для педагога-вокалиста и другие задачи: в младшем возрасте часто встречаются существенные дефекты речи (шепелявость, невыговаривание некоторых согласных и др.), требующие исправления, вялость работы артикуляционного аппарата.

#### **Предмутационный период.**

Звучание голосов детей в данный период становится более насыщенным по тембру. Если они систематически обучались пению, то в этот период их голоса достигают своего расцвета. Значительно возрастает их звуковысотный и динамический диапазоны. Более существенными становятся различия по тембру между сопрано (дискантами у мальчиков) и альтами.

Возраст детей 10-12 лет самый благотворный для организации детского хора. Его звучание в этот возрастной период отличается большим разнообразием тембровых красок, благодаря возможности использования всех голосовых регистров.

#### **Мутационный период.**

В 12-15 лет детский организм вступает в период полового созревания. В связи с этим происходит ломка (*мутация*) детского голоса. Наиболее ярко и нередко болезненно она проходит у мальчиков.

Первыми признаками мутации голоса следует считать появление тусклости звучания голоса, детонацию, осиплость, ощущение неудобства в горле при пении, срывы голоса на высоких нотах, снижение силы голоса. По мнению фониатров и вокальных педагогов, причины мутации – активный рост гортани и голосовых складок в этот возрастной период. Голоса мальчиков опускаются вниз: у будущих басов до *доM*, у будущих теноров – до *фаM*. Голоса девочек, теряя верхние ноты, опускаются примерно на терцию.

Мутация у мальчиков и девочек протекает по-разному: у мальчиков более остро, скачком, а у девочек менее заметно, плавно. Своеобразие мутации у мальчиков заключается еще и в том, что в этот период у них наблюдается не только детонация, но нередко и потеря координации в работе голосового аппа-

рата при пении. Это объясняется тем, что в период мутации мальчики утрачивают способность к смешанному голосообразованию и их голос, как в раннем детстве, снова распадается на два натуральных регистра (фальцетный, который звучит на высоких нотах диапазона первой октавы, и грудной – на низких нотах малой октавы, в узком диапазоне, примерно в пределах квинты).

Специалистами оспаривается вопрос: петь или не петь во время мутации? Практика показывает, что умеренные и систематические занятия пением с подростками в период мутации даже облегчают и ускоряют этот процесс. Здесь важно соблюдать правило: петь недолго, не громко и не высоко. Замечено также, что характер протекания мутации зависит от предшествующего певческого развития. Если ребенок пел правильно и раньше, то ломка голоса происходит быстро и без осложнений. В период мутации следует использовать специальные шадящие упражнения для голоса. Особенно полезно в период мутации укреплять мышцы голосового аппарата через дыхательную гимнастику, например А.Н. Стрельниковой (описание см. в следующих разделах данного пособия).

### **Послемутационный период.**

В данный период мы еще наблюдаем остаточные явления мутации: неравномерность звучания голоса на всем диапазоне по тембру и силе, нарушения координации в работе голосового аппарата, вновь появившуюся пестроту гласных, тусклость тембра, быструю утомляемость и др. Голоса юношей и девушек, пройдя перелом, еще относительно долго продолжают формироваться в процессе возмужания и роста всего организма. Развитие и укрепление взрослого голоса идет очень постепенно.

В послемутационный период тембр голоса характеризуется спектром звука, полученного на выходе рта, как результат преобразования спектра, возникшего на уровне голосовых складок, фильтрующей системы, т.е. резонансными свойствами речевого тракта. Картина спектра зависит, главным образом, от регистрового биомеханизма: грудного, головного (или чисто фальцетного) и различных типов смешанного. Качество тембра меняется, приобретая различные оттенки, в зависимости от преобладания грудного или фальцетного механизма.

*Фальцетный звук* певческого голоса характеризуется бедностью спектра, хотя количественная характеристика фальцетного звука и сходна со взрослой, наблюдаются и некоторые различия, которые относятся к амплитудной характеристике, отражающей силу голоса, и к частоте основного тона. Голоса юных певцов по своей силе слабее, а по частоте основного тона – выше, чем у взрослых.

*Грудное звучание*, как и у взрослых, возникает в результате полного колебания всей массы голосовых складок, однако в юношеском возрасте звук грудного голоса намного беднее по выбору обертонов. Его количественная оценка зависит от многих факторов: возраста, типа голоса, физического развития, степени обученности, работы эндокринной системы и пр. Однако главный фактор – возрастной признак: чем моложе певец, тем меньше обертонов в его грудном голосе.

Еще один момент часто вызывает споры у специалистов: следует ли учить детей пению с *вибрато*? Ведь его наличие также указывает на качество звучания певческого голоса. На основании физиологических данных можно утверждать, что дети могут петь с вибрато уже в достаточно раннем возрасте. Уже среди младших школьников встречаются дети с поставленными от природы голосами и дети, которые в процессе спонтанного пения, естественным путем (чаще всего через подражание хорошим певческим голосам) приходят к лучшему и наиболее удобному для них способу фонации. Тем не менее, хормейстеры, работающие с детьми, нередко избегают пения с вибрато. Такой прием нельзя считать всегда необходимым, если иметь в виду различные стилевые особенности исполнения вокальных произведений или задачи исправления интонации в пении.

Из вышесказанного следует, что структура тембра певческого голоса в любом возрасте оценивается по основным биофизическим характеристикам. Однако тембральное звучание голоса детей имеет свои особенности, которые необходимо знать учителю и учитывать в своей практической работе.

## **Г.П. СТУЛОВА** **ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ ВОКАЛЬНОЙ РАБОТЫ С ДЕТЬМИ<sup>11</sup>**

Современные исследования нейрофизиологов помогают понять схему функционирования голосового комплекса и руководить его правильным развитием не только на основе субъективных представлений и интуиции педагога. Академик Л.А.Орбели говорил, что пение есть не только функция гортани, но и сложная интегрированная функция всего организма, в которой большое значение имеет центральная нервная система.

Нормальный здоровый голос управляется и регулируется в значительной мере рефлекторно, поэтому вмешиваться в естественно протекающий процесс пения следует очень осторожно. Перспективными, на наш взгляд, являются методики обучения пению, которые не вмешиваются непосредственно в работу голосообразующей системы ученика, а лишь создают условия для саморегуляции певческого процесса.

На каждом этапе работы учитель, перед тем как поставить ту или иную задачу, должен учесть уровень вокального и психического развития ученика.

Нередко бывает так, что рекомендуемые педагогом «технические» приемы, например советы по организации дыхания, управления звучанием гласных и пр., которые ему кажутся очевидными, не могут быть выполнены учеником по причине несоответствия задания его психофизиологическим возможностям.

Сложность певческого процесса обусловлена тем, что в нем участвует не только гортань, но и многие другие органы: слуховой аппарат, легкие, мускулатура брюшного пресса с диафрагмой, органы артикуляции, звукопроводящие и

---

<sup>11</sup> Стулова Г.П. Акустико-физиологические основы вокальной работы с детским хором: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Классик Стиль, 2005. – С. 91-100.

резонирующие полости. В значительной мере на тембр певческого голоса влияет деятельность органов внутренней секреции, что отражается на свойствах тканей всего организма, в том числе и голосообразующей системы. Этот сложный певческий комплекс управляется и регулируется центральной нервной системой.

Функциональное совершенство мозга человека способно обеспечивать голосовому аппарату неповторимые качества идеального живого музыкального инструмента, равного которому наука пока создать не может. Однако голосовой аппарат певца, как и всякий музыкальный инструмент, нуждается *в настройке* не только непосредственно перед пением, а и *в постоянной подстройке* в процессе самого пения.

— Что значит «настроить» голосовой аппарат?

Это означает — привести акустические свойства резонаторных полостей в соответствие с частотными характеристиками спектра с уровня источника звука, в результате чего появляется ощущение резонирования певческого звука, в область маски и груди. Сохранение этого ощущения в процессе исполнения вокальных произведений, независимо от типа гласного и высоты тона, отслеживание полноценного озвучивания резонаторов — вот что входит в понятие постоянной подстройки голосового аппарата в процессе пения.

Для настройки певческого голоса в любом вокальном искусстве используется универсальный язык эмоций. Характер издаваемого человеком звука зависит от физиологического состояния его организма, испытывающего ту или иную эмоцию, и состояния органов голосообразования. Чтобы включить все певческие резервы организма, всю голосообразующую систему, необходимо активизировать скрытые эмоциональные механизмы, которые с точки зрения филогенеза эволюционно значительно более древние по сравнению с речевыми и потому «спят» у современного, цивилизованного человека.

Пробуждение у певца этих механизмов способно в один момент автоматически на уровне подсознания скоординировать работу множества структурных компонентов голосообразующей системы, дыхательного аппарата, гортани и артикуляционного аппарата.

Основная задача учебной тренировки голосообразующего комплекса — развитие его во всех проявлениях и выработка правильных устойчивых навыков, приводящих при многократном повторении к автоматизации произвольных движений певческих органов.

Процесс формирования певческих навыков, как и любых других, происходит не стихийно, а подчиняется определенным закономерностям и выражается в фазовой последовательности.

Под навыками следует понимать ряд рефлексов, т.е. ответных действий голосового аппарата, производимых в процессе выполнения певческих задач, являющихся стимулами нервной системы певца.

*Основными навыками в пении являются:*

- ощущение свободы голосового аппарата;
- мягкость атаки звука;
- открытие ротоглотки, как при зевке;

— поднятие мягкого нёба;

— прикрытие звука, что обеспечивается наклоном надгортанника, связанным с положением гортани: чем ниже опускается гортань, тем больше наклоняется надгортанник, следовательно, и звук оказывается более прикрытым или даже перекрытым;

— ощущение стабильного положения гортани в процессе фонации, что обеспечивается сохранением положения вдоха на уровне диафрагмы;

— полноценность резонирования певческого звука;

— четкость артикуляции, связанная с активностью работы кончика языка и губ;

— скорость переходных процессов при смене слогов и высоты тона, что лежит в основе кантилены, и др.

В результате систематических повторений произвольные движения становятся автоматизированными, когда взаимная координация голосообразующих органов достигает высшей степени свободы и точности при минимальных физических и психических затратах исполнителя.

Всякое движение требует определенной биоэнергии соответствующих мышц, т.е. определенного мышечного тонуса. Движения человека могут быть генерализованными (общими) или локальными (местными, частичными). Но даже при локальных движениях, к которым можно отнести певческий процесс, тонус работающего органа тесно взаимосвязан с тонусом мышц всего организма. При общей расслабленности всего тела, временной или постоянной, у любого человека и голос, как правило, звучит вяло, тихо и тускло.

В вокальной практике часто встречается такое явление, как «вялость смыкания голосовых связок», что сопровождается появлением сипа в голосе. Врач-фонологист обычно при этом не находит никакого заболевания и считает, что причина сипа в неправильном функционировании голосового аппарата при пении — в вялости смыкания голосовых связок.

Причинами появления сипа в голосе могут быть:

— неправильные навыки пения, связанные с форсировкой звука или, на против, с пением без опоры на дыхание;

— общее утомление голоса;

— подавленное психическое состояние в связи с какими-то отрицательными эмоциями и пр.

Все это отражается на общем тонусе организма. Такое расстройство голоса относится к разряду функциональных.

Сип в голосе в результате вялости смыкания голосовых связок можно устранить методами психологического воздействия, с помощью фонопедических упражнений, различных комплексов дыхательной гимнастики в сочетании с простейшими движениями рук, ног, головы и туловища, повышающих тонус мышц не только голосового аппарата, но и всего тела.

Специальные фонопедические упражнения направлены на активизацию краевого смыкания голосовых связок. Однако при их использовании следует привлекать внимание певца не к самому процессу, а лишь к ощущению удобства и

свободы голосового аппарата в пении, т. е. ориентировать ученика на акустический результат звучания голоса.

Начальные тренировочные упражнения следует подбирать с учетом индивидуальных особенностей учащихся, но в любом случае необходимо:

- вести работу на примерных тонах голоса, т.е. в речевом диапазоне;
- использовать в основном умеренную силу звука;
- сочетание легкого *staccato* и последующего за ним *legato*;
- мелодическая структура упражнений должна быть основана на звуках трезвучий и гаммообразных звукорядах в пределах 3-5 ступеней;
- вокализацию осуществлять на удобной для певца гласной;
- темп упражнений в основном *Andante*;
- метроритм в процессе тренировок необходимо сохранять постоянным.

В дальнейшем для вокализаций используются слоги из различных гласных в сочетании с сонорными согласными *л, м, н, р*.

Урок всегда должен сопровождаться показом различий в эстетике звука при правильной и неправильной настройке голоса. Объяснив ученику, в чем суть правильного вокального движения, педагог должен направить работу на выработку условного рефлекса: перед атакой звука произвести *легкий вдох на зевке*. При этом слегка поднимается мягкое нёбо, а корень языка уходит назад, в то время как его кончик упирается в нижние зубы. Отверстие ротоглотки открывается в ширину. При вдохе на зевке гортань параллельно с диафрагмой совершает рефлекторное движение по вертикали вниз и фиксируется в свободном положении.

Этот прием перед атакой звука следует все время повторять, добиваясь его автоматизированного выполнения и сохранения данного расположения голосового аппарата во время фонации. Опытный певец умеет сохранять эту вокальную позицию не только во время пения, но и в паузах: когда рефлекторно включаются резонаторы, голос звучит ровнее, а петь становится легче.

Вокальная практика показывает, что обучать певцов такой «подстройке» своего голоса перед атакой звука приходится почти всегда.

Следует заметить, что в результате вдоха на зевке и фиксации произведенного артикуляционного движения мягкие ткани речевого тракта оказываются натянутыми, как струны, что делает стенки воздухоносных путей более упругими. Это и способствует озвучиванию резонаторов. По закону физики, звуковые волны отражаются только от твердых поверхностей, в то время как мягкие их гасят, т. е. ослабленные резонаторы озвучиваются лишь частично или совсем не включаются.

В вокальной практике для *активизации ощущений резонирования звуков собственного голоса* (речевого или певческого) у певца существует немало приемов:

- пение с закрытым ртом на сонорном согласном *м* при слегка сомкнутых губах, сложенных в трубочку, но обязательно с разомкнутыми зубами и на распряленной глотке;
- пение с закрытым ртом, стоя или сидя, наклонившись в поясе и опустив голову лицом в пол;

- пение с закрытым ртом, приложив ладонь козырьком к верхней губе у основания носа, стараясь слегка оттянуть ее (верхнюю губу) вниз;
- фонация на гребенке через тонкую бумагу;
- пение с закупоренными ушами;
- выключение слуха методом заглушения через наушники;
- пение с приложением ко рту рупора из ладоней;
- повторение слога *ми* на одном непрерывно тянущемся звуке.

Все эти приемы будут способствовать активизации ощущения резонирования звука, т.е. полноценности озвучивания резонаторов.

При вялости краевого смыкания голосовых связок приложение ко рту рупора из ладоней создает искусственный резонанс, что способствует более яркому звучанию голоса.

Частичное или полное выключение слухового самоконтроля методом заглушения через наушники помогает еще и в том случае, если певец детонирует, сам этого не замечая.

В большинстве случаев эти приемы дают положительные результаты, помогая певцу правильно настроить голос и устранить дефекты звучания. Однако их использование должно быть весьма индивидуально. Кроме того, следует помнить, что данные приемы лишь наводят певца на нужные ощущения резонирования голоса. Но главное — это суметь их сохранить при дальнейшем пении, отслеживая полноценность включенности резонаторов при смене гласных и высоты тона в процессе исполнения вокального репертуара.

По мере повышения тренированности голоса и увеличения вокальных возможностей ученика упражнения постепенно усложняются: удлиняется фонационный выдох; расширяется звуковысотный и динамический диапазон; сначала замедляются, а затем ускоряются темпы исполнения ранее выученных упражнений. При этом необходимо следить за тем, чтобы при усложнении заданий не нарушался основной принцип сохранения ощущения *легкости и непринужденности фонации*.

Отработка вокальной техники должна выполняться в определенной последовательности. Только после обучения формированию звука и определенной тренированности в подстройке голосового аппарата в певческом процессе можно начинать работу *по выравниванию гласных и сглаживанию регистровых переходов*. Развитие всех тембровых качеств голоса обусловлено в основном индивидуальными особенностями учеников.

В задачи вокальной работы входит отработка целого ряда элементов вокальной техники. С некоторой условностью, исходя из выше изложенного, их можно выстроить в такую последовательность:

- активизация мышечного тонуса голосового аппарата и всего тела певца при помощи дыхательной гимнастики с простейшими движениями перед распеванием;
- формирование навыка вдоха на зевке и удержания позиции открытой глотки сначала на задержанном вдохе, а затем и во время пения;
- навык мягкой атаки звука;
- навык постоянной подстройки голосового аппарата на полноценное



резонирование звука сначала *при чтении нараспев* на выдержанной высоте тона, а затем и *при пении* различных фонем в речевом диапазоне;

— выравнивание звучания гласных, что возможно только при стабильном положении гортани при пении, независимо от типа гласного и высоты тона;

— сглаживание регистровых переходов методом округления и облегчения звука на переходных тонах голоса;

— выработка кантилены, начиная с пения на одной высоте длинных звуков без затухания;

— развитие звуковысотного и динамического диапазонов голоса;

— филирование звука на любой высоте тона;

— выработка подвижности голоса и активности артикуляции;

— достижение скорости переходных процессов при смене слогов и высоты тона, что и лежит в основе кантилены и хорошей дикции.

Все эти задачи последовательно и в какой-то мере одновременно решаются как при пении вокально-тренировочных упражнений, так и в процессе художественно-исполнительской работы над репертуаром.

### **Начальные упражнения для голоса**

Настройка голоса начинается с пения упражнений закрытым ртом на одном звуке. Затем следуют упражнения для пения с открытым ртом. Существует много вариантов упражнений для тренировки голоса. Но главное здесь не то, *какие* эти упражнения по своей мелодической или метроритмической структуре, а *как* их петь, *каким* звуком. Для этого и нужен хороший вокальный слух педагога.

Один из комплексов упражнений предназначен для настройки певческого голоса на начальном этапе обучения:

1  
 y y y y y

2  
 y - y

3  
 y - y

4  
 y y y y y y y

Сначала эти упражнения рекомендуется исполнять звуком минимальной силы на удобной для данного певца гласной. Каждый звук при пении *staccato* сопровождается толчком диафрагмы изнутри по горизонтали во все стороны, а при пении *legato* — мягким погружением по вертикали вниз, если мелодия идет вверх. При движении мелодии вниз следует стремиться к сохранению вокальной позиции первого верхнего звука.

Повышая упражнение по полутонам, нужно следить за чистотой интонирования, легкостью и свободой звукообразования. При появлении признаков напряжения в голосе следует понизить тон. Подбирая различные комбинации гласных и согласных, нужно найти такое их сочетание, которое ему удобно петь и при котором получается наилучшее звучание голоса данного ученика.

Пение *staccato* способствует активизации краевого смыкания голосовых связок, интонационной точности, т. е. без «подъездов» в момент атаки звука и при переходе со звука на звук, активизирует работу диафрагмы. При последующем пении этого же упражнения *legato* следует добиваться того же.

5

ми - ма - ми - ма - а

6

ми-я ми-я ми-я ми-я ми

7

ма - м ма - а ма - а

8

я-а - а

9

ма(мо) - а(о)

Начиная упражнение сверху вниз, легче добиться сглаживания переходов между голосовыми регистрами, особенно при небольшой силе звука.

10

у - у у - у

Большинство упражнений следует обязательно вокализировать, т. е. распевать какой-либо гласный, особенно хорошо звучащий. Сольфеджирование помогает улучшить дикцию, оно полезно для развития слуха и навыка чтения нот.

Тренировочные упражнения необходимо подбирать строго индивидуально, в зависимости от достоинств и недостатков голоса ученика.

Первые занятия желательно проводить ежедневно понемногу, не допуская признаков усталости. Наиболее значительные результаты получаются при организации занятий несколько раз в день по 10-15 минут.

Очень важно создать на занятии спокойную, доброжелательную обстановку, не отвлекающую певца от тренировки, певческие задания должны быть всегда понятны ученику.

В конце урока педагог обязан дать четкое задание ученику для самостоятельной работы дома, не допуская при этом никакой неясности. Домашнее задание должно вытекать из содержания урока и закреплять его материал. Необходимо регламентировать объем и сложность упражнений. На следующем уроке учитель обязательно должен проверить выполнение домашнего задания. Постепенно домашние задания должны усложняться. В процессе обучения ученики обретают самостоятельность, учатся настраивать свой голос и распеваться перед уроком, разучивать новые произведения, отрабатывать элементы техники, добиваться художественной выразительности исполнения.

Как на уроке, так и в самостоятельной работе целесообразно использовать возможности современной звукозаписывающей аппаратуры, хотя бы простого магнитофона. Любой человек, впервые услышав запись своего голоса на магнитофоне, удивится, так как сам себя он слышит совсем иначе. Поэтому ученику полезно услышать свой голос таким, какой он есть на самом деле, а не таким, каким он ему кажется.

Магнитофонная запись поможет оценить:

- подлинное качество тембрового звучания голоса;
- чистоту интонирования;
- разборчивость дикции;
- общую художественность исполнения;
- зафиксировать звучание голоса в любой нужный момент;
- сделать документальную запись голоса на различных этапах обучения и оценить качественные изменения его звучания в результате обучения.

В певческой практике магнитофон нередко используется для настройки певческого голоса. Достаточно послушать звучание голоса хорошего вокалиста в течение 10-15 минут, чтобы почувствовать готовность к пению.

Особенно эффективно прослушивание записи разучиваемого произведения в исполнении певца, чей голос по типу соответствует голосу слушающего. В этом случае происходит произвольная настройка голоса на уровне подсознания. Мозговые процессы при этом активизируются по принципу резонанса, что повышает мышечный тонус голосообразующей системы в целом. Слуховое восприятие звучащего эталона, внутрислуховое представление (беззвучное подпевание) положительно отражается и на последующем воспроизведении.

Таким образом, настройка голоса может осуществляться разными способами:

- при помощи педагога по определенной системе тренировочных упражнений;
- при самостоятельной работе, выполняя задания педагога;
- с помощью записи на магнитофон, что усиливает слуховой самоконтроль ученика;
- с помощью прослушивания эталона звучания для данного ученика.

## АЗБУКА ДЫХАНИЯ

Практически все существующие методики вокально-хорового воспитания определяют в качестве первичной задачу формирования навыков правильного певческого дыхания. Овладение азбукой дыхания становится залогом качественного освоения всех других специальных навыков, а также оказывает позитивное влияние на общее состояние здоровья начинающих певцов, является фактором предупреждения и профилактики многих заболеваний, то есть выполняет здоровьесберегающую функцию. Предлагаемый комплекс упражнений на дыхание состоит из трех циклов, последовательно выполняемых обучающимися на каждом занятии, на этапе подготовки к активной певческой деятельности. При выполнении упражнений необходимо соблюдать основные правила гигиены: проветривать помещение перед занятием и мыть руки перед массажем.

### Цикл 1: Учимся дышать носом.

Овладение певческой деятельностью всегда следует начинать с воспитания навыков носового дыхания. Нос - своеобразный фильтр, который препятствует попаданию в организм через легкие различных микробов. Дети, не умеющие дышать носом, чаще болеют ангиной, гриппом, респираторными заболеваниями, бронхиальной астмой. Такие дети, как правило, отстают от сверстников в речевом и умственном развитии, а их голос звучит глухо и гнусаво. Для нормализации носового дыхания следует регулярно заниматься дыхательной гимнастикой, представленной следующими упражнениями<sup>12</sup>.

1. Погладить боковые части носа от кончика к переносице, делая одновременный вдох через нос. На выдохе легко постукивать по ноздрям, создавая сопротивление выдыхаемому воздуху.

2. На вдохе легко постукивать по крыльям носа, создавая сопротивление воздуху. Выдох свободный.

3. Поглаживать нос и его придаточные пазухи, осуществляя вдох, выдох носом свободный.

4. При вдохе сделать «курносый нос», потряхивая его кончик указательным снизу вверх. Выдох свободный.

5. Поочередно закрывая правую и левую ноздри, делать вдохи. Выдох свободный.

### Цикл 2: Учимся смешанному дыханию.

Основными задачами данного цикла упражнений являются выявление лучшего качества голоса и профилактика заболеваний верхних дыхательных путей.

1. «Трубач». Исходное положение стоя. Кисти рук сжаты в трубочку, приподняты вверх и расположены у рта. Вдох через нос. Медленный выдох в трубочку со звуком «п-ф-ф-ф».

---

<sup>12</sup> Каждое упражнение повторяется 4 (8) раз.

2. «Каланча». Исходное положение стоя. На вдохе руки поднимаются через стороны вверх. На выдохе медленно с напряжением опускаются через стороны вниз со звуком «с-с-с».

3. «Дровосек». Исходное положение стоя, руки сложены в замок и опущены вниз. Вдох через нос, руки поднимаются над головой. На выдохе делается наклон вперед со звуком «у-х-х-х!», имитируя удар топором.

4. «Свисток». Исходное положение стоя. Вообразить, что в одной руке вы держите стакан с водой, а в другой – соломинку, опущенную в стакан. Вдох через нос. Выдох «в воду через соломинку» со звуком «у-у-у» (ощутить легкую вибрацию губ).

5. «Пупсик». Исходное положение стоя. Сделать вдох носом, одновременно выпячивая живот. Выдох носом, живот подтянуть.

6. Тренировка выдоха с использованием рифмованного текста:

Юра Гарин очень рад (*вдох носом*),  
Юре нравится парад (*вдох носом*),  
О ракетах на параде  
Он рассказывает Наде (*вдох носом*).

### **Цикл 3: Фонационная (звуковая) гимнастика.**

1. Вдох и выдох через нос. Протяжно произнести звук М-М-М, легко постукивая кончиками пальцев по крыльям носа.

2. Произнести на едином выдохе звуки М-Н-Л, легко массируя БАТ (биологически активные точки) на переносице и у крыльев носа.

3. На выдохе произнести слитно и протяжно звуки М-Н-Л-Р, массируя БАТ вокруг рта (над верхней губой, под нижней губой, у уголков рта).

4. Произнести звуки М-Н-В-З-Ж, массируя БАТ, расположенные в височных областях и на подбородке.

5. Протяжно произнести МАМ-МЭМ-МОМ, делая медленный наклон вперед (голову, шею, плечи расслабить). Вернувшись в исходное положение, сделать вдох через нос и прочитать текст, проверив звучание голоса:

У Верки-вертушки во рту две ватрушки.

6. Произнести НАН-НЭН-НОН, одновременно поворачивая голову влево-вправо-вверх. Опустить голову вниз, вдох. Прочитать текст, проверив звучание голоса:

Дали Алику рогалик.  
Алик дал рогалик Алле,  
Алла Алика ругала,  
Но рогалик съела Алла.

7. «Звуковая муфта». Вложить кулак одной руки в кулак другой. Делая вращательные движение, произнести звуки М-Н-В-З-Ж. При повторении поменять положение рук.

### **А.Н. СТРЕЛЬНИКОВА. ПАРАДОКСАЛЬНАЯ ДЫХАТЕЛЬНАЯ ГИМНАСТИКА**

Профессиональная певица и педагог-вокалист А.Н. Стрельникова считает, что органы дыхания проявляют себя в четырех основных функциях: собственно дыхания, разговоре, крике и пении. Пение – самая сложная форма проявления дыхания.

Парадоксальная дыхательная гимнастика, разработанная А. Стрельниковой, сложилась в результате лечения и восстановления певческого голоса. Суть методики заключается в активном, напряженном коротком вдохе, который тренирует все мышцы дыхательной системы. Выдох после активного «эмоционального» вдоха происходит как бы сам собой и является результатом вдоха. Самым примечательным является сочетание дыхательных циклов с движением тела.

Во многих методических пособиях распространены рекомендации по дыханию, построенные на представлениях о наиболее благоприятных позах вдоха и выдоха. К примеру, прогибаясь и разводя руки в стороны, необходимо делать вдох, когда грудь и плечи распрямляются, и, наоборот, наклоняясь, следует выполнять выдох. В упражнениях, предложенных А.Н. Стрельниковой, рекомендуется прямо противоположное. Вдох надо выполнять в «неудобных» позициях: при наклонах вперед, с «обниманием» руками, поворотами туловища, приседаниями. Отсюда и название методики - «парадоксальная дыхательная гимнастика».

При выполнении дыхательных упражнений важно соблюдение правил и следующая психологическая установка. Наш предок ежесекундно нюхал воздух: «Кто может меня съесть? Кого я?», как делает каждое дикое животное. Иначе ему не выжить, потому что обоняние может сообщить о спрятавшемся враге или добыче. И мы тренируем вдох предков – естественный вдох предельной активности. Выдох происходит самопроизвольно. И так как равнодушный человек пассивен, наш вдох должен быть взволнованным.

### **Первое правило.**

Думайте: «Гарью пахнет! Тревога!» И не делайте вдох, а шумно, на всю комнату нюхайте воздух, как собака след. Чем естественней, тем лучше.

Обесться вредно, опиться вредно. Почему, делая вдох, раздуться, что есть силы полезно? Это нелогично!

Самая грубая ошибка – тянуть вдох, чтобы набрать побольше воздуха. Вдох должен быть короткий и активный. Думайте только о вдохе. Следите только за тем, чтобы вдох шел одновременно с движением.

Выдох – результат вдоха. И от природы он слабее вдоха. Тренируя активный вдох и самопроизвольный, то есть пассивный, выдох, мы поддерживаем естественную динамику дыхания: сильный вдох – слабый выдох.

### **Второе правило.**

Не мешайте выдоху уходить после каждого вдоха, как угодно, сколько угодно – лучше через рот, чем через нос. Не помогайте ему. И выдох уйдет самопроизвольно. Увлекайтесь вдохом и движением, не будьте скучно равнодушны. Играйте в дикаря, как играют дети, и все выйдет, потому что чем активнее вдох, тем легче уходит выдох.

Невозможно накачать шину, действуя по принципу: пассивный медленный вдох, активный медленный выдох. Следовательно, невозможно по такому принципу наполнить воздухом мельчайшие дыхательные пути легких. А в живой природе все, что не используется, отмирает.

### **Третье правило.**

Накачивайте легкие, как шины, в темпоритме песен и плясок. Все фразы песен и плясок, даже вальсов, идут на 8, 16 и 32 такта. Следовательно, этот счет физиологичен. И, тренируя движения и вдохи, считайте на 4 и 8, а не на 5 и 10. Скучно считать мысленно, про себя, пойте. Куплет «Чижика» - 8 вдохов; припев «Оба мы с тобою правы» - 16 вдохов; куплет «Подмосковные вечера» - 32 вдоха; куплет с припевом – 48 вдохов; два куплета с припевами – 96 вдохов. 96 вдохов по-нашему «сотня». 960 – «тысяча». Норма урока 1000-1200 наших вдохов.

### **Четвертое правило.**

Подряд делайте столько вдохов, сколько в данный момент можете сделать свободно и легко. При плохом самочувствии – по 4, по 8 вдохов, сидя или стоя. Доходите до максимального количества вдохов постепенно. Чем хуже самочувствие, тем чаще делайте гимнастику, но и отдыхайте чаще, тогда определится хорошая норма для оздоровления.

Прежде, чем начать тренировку, наставляла А.Н. Стрельникова, выучите наизусть все четыре правила ее исполнения. Рекомендации автора указывают на то, что регулярные дыхательные упражнения с соблюдением всех правил являются чрезвычайно полезными для профессионалов – певцов, актеров, педагогов, лекторов, они способствуют укреплению и сохранению голоса, «спасают» профессиональных вокалистов при быстрой утомляемости и срывах голоса, образовании певческих узлов на связках, устраняют его осиплость и придают ему яркую звучность. Гимнастика, которая восстанавливает певческий голос, то есть самую сложную функцию, попутно неизбежно восстанавливает функции более простые и, прежде всего, дыхания.

Кроме того, многолетняя практика занятий по парадоксальному методу А.Н. Стрельниковой показала: гимнастика снимает усталость, бодрит, повышает жизненный тонус, улучшает настроение, выводит из депрессии, нормализует волнение, давление и температуру, следовательно, обладает оздоравливающим эффектом. Поэтому метод получил широкое распространение не только в вокальной педагогике, но и в областях здравоохранения, физкультуры и спорта, в клинической и профилактической медицине. Упражнения парадоксальной дыхательной гимнастики врачи сегодня рекомендуют при лечении ринитов, синуситов, отеков легких, бронхиальной астмы, сахарного диабета, лейкемии, гипертонии, сердечных и многих других заболеваний, больным, перенесшим различные операции.

Упражнения активно включают в работу все части тела (руки, ноги, голову, тазобедренный пояс, брюшной пресс, плечевой пояс и т.д.) и вызывают общую физиологическую реакцию всего организма, повышенную потребность в кислороде. Упражнения, основанные на активном коротком вдохе, усиливают внутреннее тканевое дыхание и повышают усвояемость кислорода тканями, а



также раздражают ту обширную зону рецепторов на слизистой оболочке носа, которая обеспечивает рефлекторную связь полости носа со всеми органами. Вот почему парадоксальная дыхательная гимнастика имеет такой необычайно широкий спектр воздействия, помогает при массе различных заболеваний органов и систем. Известные хирурги, отоларингологи, фониатры отмечают великолепный лечебный эффект стрельниковской гимнастики у певцов и актеров с различными заболеваниями голосового аппарата. Улучшая обменные процессы, эта дыхательная гимнастика укрепляет весь организм человека, делает его здоровым. Она полезна всем и в любом возрасте.

### **Основной комплекс упражнений**

#### ***Разминка.***

1. Встаньте прямо. Руки по швам. Ноги на ширине плеч. Делайте короткие как укол, вдохи, громко шмыгая носом. Стремитесь соединять ноздри во время вдоха. Не смущайтесь от издаваемого звука.

2. Маршируйте на месте, делая активные вдохи на каждый шаг.

3. Переминайтесь с ноги на ногу вперед-назад, соответственно перемещая тяжесть своего тела, делайте одновременно с каждым движением короткие активные вдохи.

4. Поднимая правую ногу, согнутую в колене, делайте активный вдох и короткое полуприседание на левой ноге, стараясь локтем левой руки коснуться поднятого колена, затем выполните аналогичное движение с противоположной ноги (танцуем рок-н-ролл).

### ***Движения головы.***

1. Повороты. Поворачивайте голову вправо-влево в темпе шагов. Одновременно с каждым поворотом – вдох носом.

2. «Ушки». Покачивайте головой в одну и другую сторону по направлению ухо – к плечу. Следите, чтобы плечи оставались неподвижными. Активно дышите носом.

3. «Малый маятник». Качайте головой вперед-назад, на каждое движение делайте вдох носом.

4. «Ладони». Встаньте прямо, согните руки в локтях (локти вниз) и «покажите ладони зрителю» (поза экстрасенса). Делайте шумные, короткие, ритмичные вдохи носом и одновременно сжимайте ладони в кулачки (делая хватательные движения). Следите за тем, чтобы в момент вдоха не поднимались плечи.

### ***Главные движения.***

1. «Погончики». Кисти рук сожмите в кулачки и прижмите к поясу. В момент вдоха толкайте кулачки вниз, к полу, как бы отжимаясь от него (плечи напряжены, руки прямые, тянутся к полу). Затем возвратите кисти в исходное положение на уровень пояса – свободный выдох.

2. «Насос». Держите перед собой палочку или свернутую газету. Делая одновременно с резким коротким вдохом «с пола» легкий, пружинистый поклон вперед, опускайте руки, затем слегка приподнимитесь (не выпрямляясь полностью), руки в исходное положение - выдох. Делайте шумный вдох носом одновременно с наклоном, ритмично и легко. Спина круглая, голова опущена.

3. «Кошка». Имитируйте движения крадущейся кошки: чуть-чуть приседая, поворачивайте корпус то вправо, то влево, перенося тяжесть тела то на одну, то на другую ногу (в сторону поворота). Яростно нюхайте воздух с каждым поворотом.

4. «Обними плечи» (вдох при сжатии грудной клетки). Поднимите руки на уровень плеч. Согните в локтях. Поверните ладони к себе и поставьте их перед грудью, чуть ниже шеи. Бросайте руки навстречу друг другу так, чтобы левая обнимала правое плечо, а правая – левую подмышку, то есть, параллельно друг другу в темпе прогулочного шага. Строго одновременно с каждым броском повторяйте короткие вдохи. Не меняйте положение рук, не разводите широко в стороны и не напрягайте. Освоив это упражнение, можно в момент встречного движения рук слегка откидывать голову назад (вдох «с потолка»).

5. «Большой маятник». Это упражнение объединяет знакомые «насос» и «обними плечи». В темпе шагов выполняйте наклон вперед, руки тянутся к полу – вдох «с пола»; откидывайтесь назад, руки обнимают плечи – вдох «с потолка». Выдох уходит в промежутке между вдохами сам.

6. «Перекаты». Левая нога впереди, правая сзади. Вся тяжесть тела на левой ноге. Корпус и нога прямые (стойка на одной ноге). Правая нога согнута в колене и отставлена назад на носок, чтобы не потерять равновесие (на нее не опираться). Делайте легкое танцующее приседание на левой ноге одновременно с шумным коротким вдохом носом. Затем перенесите тяжесть тела на отстав-

ленную назад правую ногу (корпус прямой) и тоже слегка присядайте на ней, одновременно «шмыгая» носом (левая нога в этот момент впереди на носочке для поддержания равновесия, на нее не опираться) Поочередно переносите тяжесть тела вперед-назад, на каждое приседание выполняя вдох. После каждого приседания выпрямляйте ногу, делая свободный выдох ртом.

Выполните то же упражнение, поменяв положение ног: правая – впереди, левая – сзади.

7. «Передний шаг». Поднимите левую ногу, согнутую в колене, вверх до уровня живота (носок тянуть вниз). В тот же момент сделайте легкое танцующее приседание и короткий шумный вдох носом. На пассивный выдох через рот встаньте ровно и прямо. Затем поднимите правую ногу, согнув ее в колене, присядайте на левой ноге одновременно со вдохом. Далее чередуйте движение с левой и правой ног.

8. «Задний шаг». Отведите левую ногу назад, сгибая в колене (как бы хлопая себя по ягодицам). В этот момент сделайте легкое приседание на правой ноге и шумный короткий вдох. На выдох - ноги вместе, основная стойка. Затем сгибается и отводится назад правая нога – вдох. И снова пассивный выдох, ноги вместе.

Во всех положениях присядайте легко, чуть заметно, как бы пританцовывая на месте, и одновременно с каждым приседанием повторяйте вдох, короткий и легкий. Помните! Все упражнения делаются легко и свободно, без всяких усилий и напряжения.

## **В.В. ЕМЕЛЬЯНОВ. ФОНОПЕДИЧЕСКИЙ МЕТОД РАЗВИТИЯ ГОЛОСА<sup>13</sup>**

Большую пользу в вокально-хоровой работе с детьми приносит использование фонопедических упражнений, разработанных В.В. Емельяновым. Фонопедический подход, имеющий, прежде всего, технологическую направленность, основан на критериях физиологической целесообразности, энергетической экономичности и акустической эффективности голосового аппарата в пении. Фонопедические упражнения являются подготовительными и вспомогательными по отношению к вокальной работе, они стимулируют мышцы, принимающие участие в голосообразовании.

Из существующих уровней голосовой активности (доречевом, речевом и певческом) певческий основан на сигналах доречевой коммуникации. «Голосовой аппарат – саморегулирующаяся система, в которой можно управлять только артикуляционной мускулатурой, а на все остальные компоненты можно воздействовать только косвенно, через создание оптимальных условий для действия механизма саморегуляции», - утверждает В. Емельянов.

Упражнения состоят из нескольких групп, в зависимости от поставленных задач:

---

<sup>13</sup> Источник: Емельянов В.В. Развитие голоса. Координация и тренинг. 3-е изд., испр. – СПб.: Изд-во «Лань», 2003.

- голосовые сигналы доречевой коммуникации: шип, сип, скрип, хрип, свист и т.д.;
- управление артикуляционной мускулатурой;
- произвольное управление регистрами;
- выработка певческого вибрато;
- интенсификация и регуляция фонационного выдоха;
- формирование механизма прикрытия.

Хоровые занятия с использованием данного метода позволяют расширить певческий диапазон, значительно увеличить силу и яркости звучания. Фонопедические упражнения влияют на насыщенность звука, оптимальность использования вибрато, полетность, певучесть звука. Они освобождают и раскрепощают певческое звучание и певческий процесс в целом.

## **ПЕРВЫЙ КОМПЛЕКС УПРАЖНЕНИЙ<sup>14</sup>**

### **Развитие показателей певческого голосообразования**

#### **1-й цикл. Артикуляционная гимнастика.**

Четыре раза прикусить зубами кончик языка. Повторить четыре раза<sup>15</sup>.

Высунуть язык до отказа, слегка прикусывая последовательно, кончик языка, и все более далеко отстоящие поверхности.

Покусать язык попеременно правыми и левыми боковыми зубами, как бы жуя его.

Сделать языком круговое движение между губами и зубами с закрытым ртом. То же в противоположном направлении.

Упереться языком в верхнюю губу, нижнюю губу, в правую щеку, в левую щеку, пытаясь как бы проткнуть их насквозь.

Цокать языком, изменяя форму рта. Обратит внимание на изменения звука. Попытаться произвольно издавать более высокие и более низкие звуки.

Покусать нижнюю губу, верхнюю губу, втянуть щеки и закусить боковыми зубами их внутреннюю поверхность.

Вывернуть наружу нижнюю губу, обнажив десны и придав лицу обиженное выражение.

Приподнять верхнюю губу, обнажив десны и придав лицу подобие улыбки.

Чередовать два предыдущих упражнения в ускоряющемся темпе.

Пройтись по всему лицу от корней волос на лбу до шеи пальцами круговым разминающим массажем. Обратит внимание на то, чтобы пальцы не терли кожу лица, а сдвигали мягкую ткань относительно лицевых костей.

Пройти по всему лицу поколачивающим массажем кончиками согнутых пальцев. Удары должны быть достаточно сильными, чтобы «загорелось» лицо.

---

<sup>14</sup> Нотно-графическое описание упражнений приводится в приложении 2.

<sup>15</sup> Каждое упражнение выполняется четыре раза. Исполнение упражнений, связанных с работой губ и открыванием рта, необходимо контролировать в зеркале.

Поставить указательные пальцы горизонтально под глазами и попытаться приподнять пальцы мышцами лица, контролируя, таким образом, активность мышц.

Поставить указательный палец на переносицу и проконтролировать «сморщенный нос».

Одновременно приподнять мышцы под глазами и наморщить нос, пытаюсь при этом широко открывать глаза и поднимать брови.

Помассировать пальцами челюстно-височные суставы.

Сделать нижней челюстью круговое движение вперед-вниз-назад-вверх.

Сделать нижней челюстью круговое движение вперед-вправо-назад-влево-вперед.

Соединить движение нижней челюсти вперед-вниз с оттопыриванием (выворачиванием) нижней губы с обнажением десен.

Соединить движение нижней челюсти вперед-вниз с поднятием верхней губы и обнажением десен.

Соединить движение нижней челюсти вперед-вниз с выворачиванием нижней и верхней губ, обнажением десен, приподниманием мышц под глазами и наморщиванием носа. Глаза широко открыты, брови подняты. В этом положении сделать четыре резких движения языком вперед-назад при неподвижной челюсти и губах. При этом надо не задерживать дыхание, дышать спокойно и бесшумно.

## **2-й цикл. Интонационно-фонетические упражнения**

1. Исходное положение: рот открыт максимально движениями челюсти вперед – вниз, верхняя и нижняя губы оттопырены так, чтобы были видны десны, при этом углы рта (губная комиссура) не должны напрягаться, но только натягиваться (натяжение тканей можно проверить пальцами), рот должен иметь форму прямоугольника, поставленного на меньшую грань. Это положение рта обозначается условной буквой [А]. В таком положении производится бесшумный вдох ртом (в перспективе – одновременно ртом и носом). Целесообразно использовать в работе с детьми активизацию через работу кистей рук: руки поднимаются на уровень рта, кисть раскрывается так, чтобы пальцы были растопырены и напряжены, ладонь обращена вперед. Положение кистей совпадает с исходным положением рта. Само упражнение состоит в сильном активном произнесении согласных звуков в следующей последовательности: Ш, С, Ф, К, Т, П, Б, Д, Г, В, З, Ж. каждый звук произносится четыре раза. Перед и после каждого звука фиксируется исходное положение рта и делается бесшумный вдох (условно обозначаемый знаком цезуры над [А]). Одновременно с произнесением согласных работают кисти: производится сильный короткий удар третьего пальца о большой с быстрым возвращением пальцев в исходное (растопыренное) положение.

Особенности произношения: звуки «П» и «Б» произносятся вытянутыми трубочкой губами так, как если бы надо было произнести слоги «ПУХ» и «БУХ» (можно уточнить и так: звуки «П» и «Б» произносятся не сухими, а

влажными частями губ). Звуки «К» и «Г» произносятся только за счет движений языка без закрывания рта, без движения челюсти, т.е. с сохранением исходного положения. Звуки «Т» и «Д» произносятся с прикусыванием кончика языка. При произнесении звуков «В», «З», «Ж» необходимо обратить внимание на прекращение звука вдохом, чтобы при размыкании голосовых складок и артикуляторных органов не происходило дополнительного озвученного выброса воздуха (примерно: «В-В-В-Ы!», «З-З-З-Ы!», «Ж-Ж-Ж-Ы!» - ЭТОГО НЕ ДОЛЖНО БЫТЬ!). Прекращение произнесения согласных при помощи вдоха надо тренировать на глухих продленных согласных «Ф», «С», «Ш». Целесообразно вне рамок настоящего задания осознать сам момент смены направления движения воздуха, т.е. момент перехода выдоха во вдох. Это полезно сделать на озвученном вдохе (инспираторная фонация) на гласной «А», добиваясь одинакового по высоте, тембру и силе звука на вдохе, причем ориентиром должен быть звук, получающийся на вдохе (принцип самоинтонации).

2. Исходное положение: рот открыт движением челюсти вперед – вниз, губы расслаблены, пальцами рук проверьте мягкость губной комиссуры, «проткнув» щеку, т.е. поставив пальцы так, чтобы ощущать провалы между верхними и нижними коренными зубами, не давая рту закрыться. В таком положении произнесите гласные тихим низким голосом. Глаза широко раскрыты, брови подняты, общее выражение лица – испуганное. Для детей это выражение называется «Страшная сказка», т.к. последовательность гласных звуков можно рассматривать как псевдо-слова, которые складываются в псевдо-фразы.

Последовательность гласных: «У, УО, УОА, УОАЭ, УОАЭЫ, Ы, ЫЭ, ЫЭА, ЫЭАО, ЫЭАОУ».

Произносить гласные нужно без видимых движений губ и челюсти.

3. Исходное положение такое же, как в предыдущем упражнении. Основным элементом упражнения является скользящая (гליссирующая) восходящая и нисходящая интонация с резким переходом из грудного в фальцетный регистр и из фальцетного – в грудной с характерным «переломом» голоса, который условимся называть «регистровым порогом». Условно момент срабатывания регистрового порога обозначается буквой «П» (начальная буква слова «ПОРОГ»).

В эмоциональном отношении в упражнении №3 присутствует удивленный вопрос-недоумение (восходящая интонация) и ответный возглас облегчения (нисходящая интонация для детей так и называется «Вопросы-ответы»).

4. Исходное положение: мышцы лица расслаблены, рот слегка приоткрыт, язык мягкий, плоский, расслабленный – лежит на нижней губе. Глаза полусонные. Расслабленное выражение лица связано с включением расслабляющего регистра голоса, не имеющего фиксированной звуковысотности, а представляющего собой шумовой, низкий, шуршащий – трещащий – скрипящий – рокочущий звук (в немецкой терминологии – «штро-бас»). Штро-бас надо издавать на гласной «А», хотя указанное положение языка будет этому препятствовать. Надо добавить чистого гласного «А» на штро-басе с расслабленным, плоско лежащим на нижней губе языком. Условное обозначение (в том числе и в нотной записи) – три косых крестика, стоящих друг за другом.

Упражнение состоит в переходе от штро-баса к грудному голосу на разных последовательностях гласных и, затем, в соединении в одном движении трех регистров: штро-баса, грудного и фальцетного. Эмоционально-образное задание для детей может состоять в настойчивом безнадежном «выпрашивании» чего-либо и радостном восходящем возгласе (с переходом через порог на фальцет) при неожиданном получении просимого.

5. Упражнение не требует какого-либо исходного положения и состоит в последовательности звуков, обратной предыдущему упражнению. Издается легкий высокий звук в фальцетном режиме, через нисходящий глиссирующую интонацию и регистровый порог звук переводится на той же гласной в грудной регистр. В грудном регистре гласные переводятся одна в другую в установленной последовательности с переходом в штро-бас.

В эмоционально-образном отношении это упражнение может быть ключом к начальному опыту работы над голосом в раннем возрасте. Целью упражнения является установление связи голосообразующих движений с объемно-пространственными представлениями. В качестве примера такой деятельности дается задание нарисовать голосом бронтозавра при помощи разных регистров и разных гласных, разной звуковысотности и разной силы звука. Имея в виду перспективу выразительного естественного пения, на начальном этапе воспитания голоса в раннем возрасте целесообразно научить ребенка передавать голосом следующие антиномии незвукового характера: долгий – краткий, длинный – короткий, толстый – тонкий, много – мало, большой – маленький, толстый – тонкий (не о звуке!), твердый – мягкий, теплый – холодный, острый – тупой, темный – светлый, блестящий – матовый, гладкий – шершавый.

6. Исходное положение такое же, как в упр. №2. Упражнение является тренировочным материалом для соединения навыков перехода из грудного в фальцетный регистр и обратно с произношением согласных. Упражнения записаны в форме матрицы и могут читаться в любом направлении. Педагог на каждом занятии может выбрать какой-либо вариант прочтения какой-либо строчки, что создает видимость разнообразия и включает в тренаж разные согласные.

7. Аналогично предыдущему с включением звонких согласных.

8. Упражнение не требует какого-либо исходного положения. Кроме появления в контексте упражнений сонорных согласных и уже знакомого штро-баса – упражнение выполняется еще с двумя приемами: издаванием звука одновременно с выдуванием воздуха через плотно сомкнутые вытянутые трубочкой губы и имитацией звука «Р» вибрацией губ. Упражнение выполняется только грудным регистром. Тренировочный материал также излагается в виде матрицы. Само упражнение записывается условными обозначениями. Основная цель двух новых приемов – активизация фонационного выдоха, т.е. связь голоса с дыханием, отличающимся по энергетическим затратам от обычного речевого.

### **3-й цикл. Голосовые сигналы доречевой коммуникации**

1. Ощутите на ладонях выдох из открытого рта так, как это делают на морозе, стараясь согреть дыханием руки. Выдох должен быть бесшумным, но достаточно интенсивным и равномерным.

2. Перевести бесшумный равномерный выдох в шипение голосом, не прерывая потока дыхания. Осознать каким образом механизм торможения выдоха сближением голосовых складок.

3. Исходное положение: максимально открытый круговым движением (вперед – вниз) рот, оттопыренные губы, натянутая комиссура, форма рта – прямоугольник, поставленный на меньшую сторону.

Четыре коротких шипящих звука в форме гласной «А» (произнесение гласной «А» шепотом) без движения артикуляционной мускулатуры в паузах и с бесшумным вдохом.

Одновременно с произнесением «А» шепотом резкие ударения большого о средний палец правой руки.

4. Исходное положение такое же, как в предыдущем упражнении. После произнесения «А» шепотом и бесшумного вдоха на паузе, произнести гласную «А» звучным грудным регистром. Далее – опять пауза без движения артикуляционной мускулатуры и бесшумный вдох. Повторить четыре раза. Правая рука работает на шепотном «А», как в предыдущем упражнении, а левая – делает такие же соударения большого и среднего пальцев на звучном грудном «А». Руки находятся на уровне рта.

5. Упражнение «ВОЛНА». Перевод штро-баса в грудной регистр на гласной «А» со все возрастающей силой тона и увеличением объема ротоглоточной полости (все большее открывание рта). На штро-басе – язык на нижней губе. Упражнение можно сопровождать движением рук, изображающих все большую высоту вздымающейся волны.

6. «От шепота до крика». Скажите «раз, два» шепотом, «три, четыре» тихим голосом, «пять, шесть» средним голосом, «семь, восемь» громко, «девять!» очень громко, «десять!!!» крикните!

7. Повторите предыдущее упражнение с целью запомнить характер звука и энергетической затраты на крике «десять!!!», сразу же после этого крика поставьте рот в известное исходное положение, сделайте короткий бесшумный вдох и крикните три раза «А!!!» (через паузы и вдохи) со все нарастающей энергией, стараясь сымитировать характер звука крика «десять!!!».

8. «Крик-вой». Исходное положение такое же – максимально открытый рот. На этот раз после бесшумного вдоха надо перевести крик «А» восходящей интонацией через регистровый порог в фальцетный регистр на гласную «У» с широко раскрытым ртом (почти «О»). Звук «У» должен иметь характер громкого воя.

9. Упражнение представляет собою соединение в одном движении упражнения «ВОЛНА» и предыдущий «Крик-вой». После «воя» на гласной «У» интонация резко идет вниз на штро-бас и гласную «А» с расслабленным языком на нижней губе.



10. «Крик – вой – визг (или «свист» гортани)». Упражнение имеет целью осознание экстремальных энергетических затрат на верхнем участке диапазона фальцетного регистра (или с переходом на свистковый регистр). При переходе с «воя» на «визг» возможно срабатывание еще одного регистрового порога, переводящего из фальцетного в свистковый регистр.

11. «Волна с криками чаек». Упражнение представляет собой соединение в одном движении упражнения №9 и №10. упражнении дает возможность осознать все режимы работы гортани в их естественном незамаскированном эстетической обработкой виде, механизмы перехода из регистра в регистр и сопутствующие голосо-телесные ощущения.

### **Д.Е. ОГОРОДНОВ.** **КОМПЛЕКСНОЕ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕВЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ** **(Работа по алгоритму)<sup>16</sup>**

Вопросы музыкального и эстетического воспитания детей приобретают сегодня исключительно большое значение, поскольку они тесно связаны не только с наиболее актуальными вопросами педагогики, психологии, других смежных наук, а также проблемами общих и частных методик в музыкальном образовании и воспитании, но, прежде всего, с острейшими проблемами идеологии, культуры, нравственности,

Фундамент для развития всех способностей человека, в том числе и музыкальных, закладывается в раннем детстве. При этом важность именно музыкально-певческого воспитания трудно переоценить. Достаточно указать на то, что воспитание слуха и голоса сказывается на формировании речи. А речь, как известно, является материальной основой мышления. Кроме того, воспитание музыкального ладового и метроритмического чувства связано с образованием в коре головного мозга человека сложной системы нервных связей, с развитием способности его нервной системы к тончайшему регулированию процессов возбуждения и торможения (а вместе с тем и других внутренних процессов), протекающих в организме. Эта способность нервной системы, как известно, лежит в основе всякой деятельности, в основе поведения человека. Замечено также, что планомерное вокальное воспитание оказывает благотворное влияние и на физическое здоровье детей.

Практическое применение методики комплексного музыкально-певческого воспитания (КМПВ) открывает широкие возможности для повышения качества музыкального воспитания всех детей и позволяет им овладеть навыками активного музицирования. Методика помогает и хормейстерам: она дает им научное понимание морфологии (устройства), функционирования и развития детского голосового аппарата, представление о развитии его диапазона в связи с особенностями голосообразования у детей (смешанное голосообразование).

---

<sup>16</sup> Источник: Д.Е. Огороднов. Комплексное музыкально-певческое воспитание (Работа по алгоритму). Методич. разработка для преп. ДМШ и ДШИ. – М., 1987.

Использование на занятиях наглядных схем-алгоритмов позволяет добиваться мышечной свободы у детей, как в пении, так и дирижерских жестах, воспитывать вокальные навыки в сочетании с развитием общей музыкальности. С помощью схем-алгоритмов в работу с голосом включаются зрительные ассоциации, движения рук, Все это, наряду с активной работой над решением исполнительских задач, максимально мобилизует внимание поющего, раскрепощает тело, организует движения.

Представьте себе, что вы входите в кабинет, где сейчас начнутся занятия с учащимися 4-5 классов. Из кабинета слышна негромкая музыка. Дети идут спокойно друг за другом — не маршируют, не топают, не торопятся — уверенно рассаживаются (каждый знает свое место). Кабинет просторный, с высоким потолком, вверху открыта фрамуга, и свежий воздух, постепенно согреваясь, заполняет кабинет. В кабинете чисто, уютно, — а это очень важно для создания рабочего, творческого настроения у ребят. На стене висит плакат-памятка педагогу по вокальной работе.

Педагог входит последним. Он несколько задержался у дверей, окинул взглядом ребят и только тогда, когда все дети увидели его, закрыл за собой дверь. Дети дружно встают, приветствуя учителя. Педагог здоровается с детьми, и работа начинается.

Важно, чтобы расположение инструмента позволяло педагогу хорошо видеть всех ребят и одновременно следить за тем учеником, который работает у алгоритма слева от учителя. Именно слева: тогда ученик обращен лицом к хормейстеру, и между ними образуется хороший рабочий контакт - взаимодействие, необходимое для общей работы. При этом образуется целая рабочая система в виде треугольника педагог — алгоритм - ученики (хор).

Первостепенное значение при работе по методике КМПВ имеет свободная посадка детей. Каждый ученик должен иметь возможность свободно двигать руками — в стороны и перед собой – дирижировать и жестикулировать, т. е. быть артистом и чувствовать себя солистом, личностью.

Когда дети уже могут петь на два голоса, то целесообразно альтов размещать позади сопрано — тогда их не будут заглушать первые голоса, и освоение двухголосия пойдет гораздо скорее. При пении на три голоса вторые сопрано надо поместить правее альтов, чтобы и они не «страдали» от звонких первых голосов и не «сползали» на мелодию песни. Когда окрепнет гармонический слух участников хора, воспитанных по методике КМПВ, то они могут петь трех- и четырехголосные песни без сопровождения в любом расположении участников. Можно использовать следующее построение хора: первый ряд — первые сопрано, второй ряд — вторые сопрано, третий ряд — альты (первые и вторые). Фактически это построение квартетами. При этом получается слитный, цельный, гармонический ансамбль голосов.

Музыка, как и всякое искусство, пробуждает в человеке «чувства добрые». Музыка может быть и в одном звуке, если звук выражает что-то, если он организован, влит в музыкальную форму, если мы чувствуем метроритм, чувствуем, как слабые доли тяготеют в сильные, наконец, если дети владеют этим звуком, т. е, владеют своим голосом и могут в нем выражать себя.

Знаменитый итальянский педагог Ноццари часто напоминал своим ученикам, что самое главное качество в голосе — нежность, что «сила голоса приобретается от упражнения и времени, а раз утраченная нежность (*deli catezza*) навсегда погибает». Великий певец Энрико Карузо говорил: «*Poem том, кто poem Leqato*», т.е. тот, кто умеет протягивать звук. Значит, учить петь - это, прежде всего, учить тянуть звук, но звук не простой, а нежный, задушевный, выражающий чувства. По выражению Шаляпина, «жест — это не движение руки, а движение души. Так и голос — не звук, а души выраженье».

В алгоритме запрограммирована вся технология постановки голоса каждому хористу посредством использования психофизиологической связи между голосом, жестом и зрительным контролем. Голос и жест - родные братья, это как две руки. Если они работают согласованно и произвольно управляются из одного центра (мозга), то они способны делать в тысячи раз больше, чем каждая рука в отдельности. Попробуйте, например, вдеть нитку в иголку, работая одной рукой или, тем более - научиться играть на скрипке, если левая рука не знает, что делает правая.

Педагог-хормейстер воспитывает у детей голос, вокальные навыки в полном согласии с жестом как выразителем чувства, души человеческой, и через это развивает музыкальность, двигательную культуру, артистизм, и многие другие важные качества.

Педагог должен помочь ученику выполнять все упражнения эмоционально, выразительно. Благодаря этому каждый гласный звук приобретает свой особый, неповторимый тембр: «у» — звучит добрым, «а» - радостно и светло, «о» — выражает достоинство. Если же дать настройку хору в минорном ладу — те же гласные, спетые на той же высоте, приобретают иной оттенок. Звук как бы тускнеет на «а», темнеет на «о» и углубляется на «у», звучит лиричнее, мягче, нежнее и даже кантиленнее.

Важнейшие инструменты педагога-хормейстера — это голос, артикуляция и жест, и еще — доброе сердце. Чтобы воспитывать в ребенке артиста (а всякий хорист — артист), хормейстер обязан сам воспитывать себя и быть на занятиях артистом. Он должен заниматься с детьми не только той музыкой, которая ему самому интересна, а той, которая принесет пользу в деле воспитания ребенка как гармонично развитой личности.

Карл Орф говорил, что на начальном этапе обучения музыка может быть совсем простой, лишь бы это была музыка, и лишь бы ребенок, исполняя ее, достаточно свободно владел инструментом.

В методике КМПВ две задачи музыкального воспитания решаются в комплексе, Хормейстер-педагог должен помочь ребенку и овладеть инструментом, т. е. своим голосом, и научиться музицировать. Не следует забывать, что голосовой аппарат — очень сложный инструмент, и чтобы усовершенствовать его, нужна систематическая тренировка. Для этого и созданы вокально-ладовые упражнения, выполняемые по алгоритму.

Голос то объёму может быть не две, а скажем, полторы октавы и даже меньше (хормейстер покажет, как спеть, пользуясь транспонированием). Небольшим голосом обладал, например, М.И. Глинка, но пел мастерски, профес-

сионально. Такое пение педагога наиболее удобно и особенно подходит для работы с детьми — тем более в классе или небольшом кабинете. Акустика помещения очень помогает в воспитании голоса, вокальных навыков. При хорошей акустике помещения ни педагогу, ни детям нет необходимости напрягаться при пении: голосовой аппарат легче находит наиболее непринужденную манеру звукоизвлечения. А это является важнейшим условием для перспективного развития голоса и музыкальных способностей, как ребенка, так и взрослого. Известно, что при спокойном, даже тихом пении человек лучше слышит себя, лучше управляет своим голосом.

Опасность всегда появляется лишь в случае преувеличения громкости пения. Следует подчеркнуть, что громкое пение тормозит не только развитие голоса ребенка, но и развитие его музыкальности в целом,

Опыт показывает, что на низких тонах диапазона быстрее формируется унисон: дети внизу поют свободнее, тише и поэтому лучше себя слышат и контролируют, а тембрально окрашенный звук делает унисон выразительным. Можно перечислить целый ряд преимуществ, заключенных в пении на нижних тонах диапазона.

1. Низкие тона (например, *ре* — *ре-бемоль* - до первой октавы) могут спеть без напряжения и тихо большинство детей, начиная с 6-7—летнего возраста.

2. Наличие низких тонов в диапазоне голоса ребенка связано с формирующимся у него с этого возраста смешанным типом голосообразования, предназначенным природой для речи.

3. При смешанном типе голосообразования в нижнем диапазоне голосовой аппарат (его мышечное звено) работает более полноценно и физиологически оправдано (перспективе) — поэтому здесь и тембр голоса богаче.

4. Включение в работу голосовых мышц создает дополнительные условия для проявления эмоций при пении, поскольку эмоции всегда связаны с каким-то «моторным стержнем» (по Ухтомскому), т. е. с работой мышц.

5. От каждого мышечного волокна отходит нерв, поэтому связь с корой головного мозга усиливается. Вследствие этого улучшается управление голосом, облегчается координация его работы с жестом, укрепляются и уточняются музыкальные представления, развивается память.

6. Методика не запрещает никому из детей петь и выше, если у них в голосе содержатся более высокие певческие тона. Но поскольку, как показывает опыт, это бывает редко, приходится на практике начинать работу с детьми, фактически, со 2 голоса, а «первые» включаются в работу позднее. Следует сначала развивать нижний отрезок диапазона, а затем середину.

Фундамент голоса — внизу диапазона, Там же — кладовая тембра и свободная, выразительная артикуляция.

Ни в коем случае не стоит увлекаться высотой и силой звука, потому что при этом невольно форсируется не только сам звук, но и весь процесс формирования голоса. При работе над тембром характер звукоизвлечения должен быть непринужденным (а непринужденность пения и тембр голоса тесно связаны: при отсутствии свободы в голосе никогда не образуется такое важнейшее

свойство тембра, как вибрато!). При пении вокально-ладовых упражнений надо соблюдать еще и «закон полутона», т. е. не изменять тональность более чем на полутон. При этом, если работа идет над определенным по высоте, хорошо звучащим тоном диапазона, то соседний звук, отстоящий на полутон, формируется тембрально сам собой. Когда он «созреет», следует брать и его в работу для дальнейшей обработки уже на песенном материале. Получается, что с голосом надо поступать так же, как и с самим ребенком — ему надо дать некоторую степень самостоятельности в развитии. От этого он только выиграет.

На биологическом и социальном уровнях развития в некоторых случаях можно говорить о том, что качество закономерно переходит в количество. В данном случае это значит, что, добиваясь качества голоса, мы будем иметь в дальнейшем не только его широкий диапазон и силу, но и более обширный репертуар, и несравнимо более высокий уровень его исполнения. Спешить здесь нельзя и потому, что это приводит к нарушению принципа комплексности в работе, и, как следствие, - к задержке в музыкальном развитии ребенка.

При работе над песней (т. е. над голосом!) бывает так: плохо, неаккуратно спет один гласный звук, а за ним уже плохо звучит целая цепь последующих гласных, целая фраза попадает в «брак».

Поэтому следует решать задачу осторожнее, аккуратнее, лучше медленно, но делать все комплексно и сразу хорошо. Для этого в методике КМПВ и разработаны упражнения с минимальным шагом программы.

Начнем с алгоритма постановки голоса, поскольку это основной вид работы на занятиях. К тому же он отличается новизной и поэтому вызывает наибольшие трудности в освоении. А опыт показывает: кому работа по алгоритму труднее дается, тому она более всего необходима.

«Постановка голоса» выглядит как целесообразно организованная тренировка голосового аппарата в координации с художественно-выразительными движениями руки. Вся работа идет в музыкальной форме.

Алгоритм представлен в виде плаката (см. рис. 1).

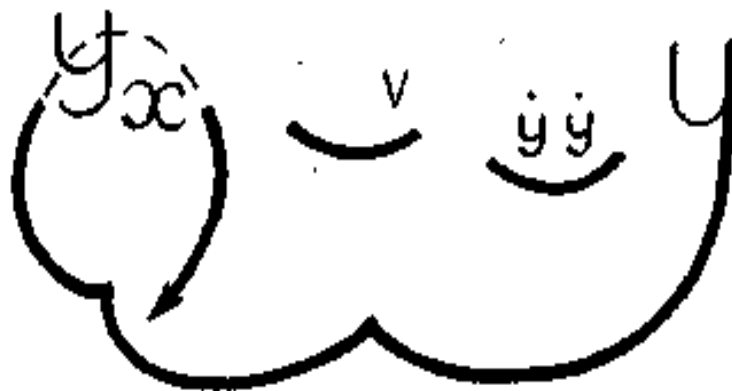


Рис. 1. Алгоритм постановки голоса.

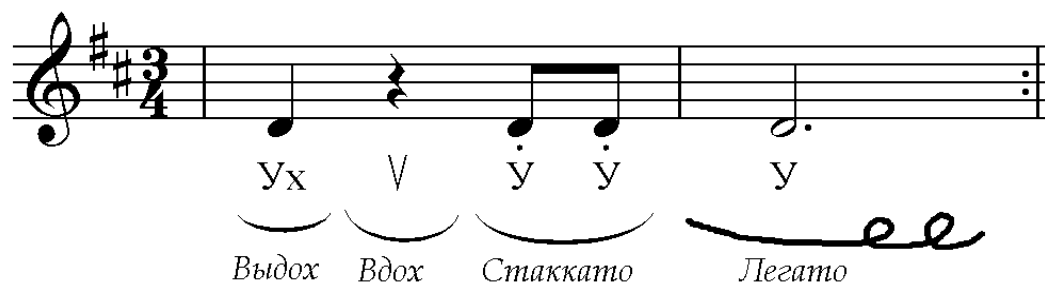
Упражнение с повторением образует четырехтакт, то есть музыкальное предложение, Каждая волна схемы представляет собой долю такта. Сильные доли изображены жирными линиями, слабые — тонкими. При работе обозначенный метр надо ясно выражать и движением руки по схеме, и голосом. Сначала у схемы ведет показ сам учитель, а затем и каждый из учеников самостоятельно. По ходу движения указки по схеме, в заданном темпе и метроритме все дети поют упражнения, повторяя те же движения правой рукой (левая «дежурит» у щечки<sup>17</sup>). При этом все выполняют ряд отдельных, но связанных и следующих друг за другом операций (вокальных движений), предписанных схемой. Таким образом, движение руки является одновременно и эмоциональным дирижерским жестом, и в каждый конкретный момент указывает на ту операцию, то вокальное движение, отраженное в схеме, которое каждый ученик должен выполнять.

1. Стрелка говорит о том, что на слоге УХ (на согласной) делается активный вдох (на сильной доле). На слабом времени той же доли – закрыть рот.

2. Следующая вправо дужка с изображением цветочка и листочка – вдох через нос (эмоциональный, с удовольствием, как вдыхание приятного аромата цветка).

3. Точки над маленьким у – исполняется приемом легкого *staccato*.

4. Второе, крупное У - звук, протягиваемый без перерыва до конца такта. Точка над ним подсказывает, что здесь атака звука не должна отличаться от той четкой и легкой атаки, которую получаем при исполнении *staccato*.



Двойная линия на большой букве У напоминает о максимальном опускании подбородка (открывание рта) при произнесении У на сильной доле.

Важно предостеречь от следующей ошибки: сами буквы на схеме указкой не обводятся, они остаются как бы за рамкой метрической линии, которую изображают и выражают на схеме только дуги и точки. Направление движения руки показано на рисунке пунктирными стрелками, Эти стрелки в рабочей схеме не изображаются.

<sup>17</sup> Опыт показывает, что когда у детей левая рука «дежурит» у щечки, она контролирует раскрытие рта. При этом заметно улучшается не только произношение, но и тембр голоса и чистота интонации. Чтобы правильно выполнить задачу, достаточно бывает предложить детям слегка надавить пальцами на щеки так, чтобы кончики пальцев как бы раздвинули зубы, и подбородок опустился. В этом положении ребенок должен хотя бы раз пропеть.

Каждое звено данного упражнения - выдох, вдох *staccato* — приходится на одну долю, такта а *legato* - на четыре доли, включая выдох на сильной доле в следующем такте,

Каждому звену как отдельному движению голосового аппарата соответствует отдельное движение руки «дирижера» - педагога или ученика, — выраженное соответствующей деталью схемы, Это значительно облегчает усвоение элементов и всего упражнения в целом.

Основную работу над первым установочным упражнением следует начинать в тональностях *Ре, До мажор* первой октавы. Тональности меняются по полутонам вниз. При этом нужно учитывать, что упражнение № 2 охватывает несколько ступеней, Например, если установочное упражнение пропеть от звуков: *до* первой октавы, *си* малой октавы, *си-бемоль* малой октавы, то от ноты *ля* малой октавы можно петь второе упражнение, в котором верхний звук (3 ступень) будет нота *до-диез*.

Схема должна быть выполнена аккуратно, разнообразно по цвету и тону, чтобы оттенить разные гласные, ступени лада и доли такта<sup>18</sup>.

Размеры схемы должны соответствовать возрасту детей:

младший возраст - 60 X 80 см;

средний возраст - 70 X 90 см;

старший возраст - 80 X 100 см.

## РАБОТА НАД ВОКАЛЬНО-ЛАДОВЫМИ УПРАЖНЕНИЯМИ

Вокально-ладовые упражнения являются основой вокальной работы на уроке, Но к пению этих упражнений, то есть к вокальной работе по алгоритму, надо подводить осторожно, постепенно.

Предварительно учитель объясняет детям общие правила пения, так называемую «певческую установку», Петь надо стоя, корпус прямой, плечи расправлены, но не напряжены. Голову держать прямо, свободно.

Учитель говорит детям: «Для того, чтобы развить научиться петь на одном звуке — не выше и не ниже – и на одном гласном,

Какие гласные вы знаете?

(Дети отвечают)

Нам надо начать с самого простого.

Когда плачет маленький ребенок, что он произносит?

(Выясняется, что *УА*)

Значит, гласный *У* есть самый простой, Если даже малыш умеет его произносить, то вы это сделаете отлично...».

Детям предлагается песня-игра «Ворон».

Учитель поет запев песня, а дети отвечают за ворона.

---

<sup>18</sup> Все буквы *У* (1-я ступень лада) – синий цвет (со светотеневыми переходами); *УЛЬ*, точка и дуга под ней (3-я ступень) – зеленый; *А* (2-я ступень) – красный; *О* в первой части алгоритма (7-я ступень) – фиолетовый; *О* в левой части алгоритма (2-я ступень) – светло-коричневый.

Си-дит во-рон на-ду-бу. у у у у у у  
 Он иг-ра-ет во тру-бу.  
 Тру-бу то-че-ну-ю,  
 По-зо-ло-че-ну-ю.

После ознакомления детей с этой песней-игрой перед ними вывешивается плакат.

Объясняется, что петь следует только тогда, когда учитель показывает указкой соответствующий элемент по схеме. При этом показываются только точки (слабая доля) и жирная линия - дуга (сильная доля), а не буквы.

Раскрывается смысл записи. При этом учитель помогает детям самим догадаться об обозначениях, задавая вопросы:

— Почему одни буквы маленькие? Дети отвечает: «Петь надо тихо»,

— А другие буквы большие? Ответ: «Петь громче»,

— Что означают точки над буквами?

Дети: «Точки означают, что петь надо коротко».

— Что означает дуга?

Дети: «Линия дуги означает, что надо петь протяжно»,

— Что означает двойная линия большой буквы У?

Дети: «Надо ниже опустить подбородок, шире открыть рот, особенно когда указка движется по утолщенной части дуги».

Исполняя запев «Ворона», учитель сам должен показать пример выразительного пения и хорошо открывать рот на всех открытых гласных (У, О, А), Первоначально дети осваивают навык в произношении гласного У. Им помогает образная сторона песни: ворон играет на трубе, значит, рот должен быть открыт, и губы вытянуты трубочкой.

В целом задачей работы над песенкой «Ворон» является научить детей:

а) атаковать звук штрихом *staccato* (на слабой доле) тихо, непринужденно, легко, снимая этим с голоса напряжение, которое у детей всегда присутствует и а разговорной речи;

б) хорошо открывать рот при пении гласного У, опуская при этом свободно подбородок;

в) атаковать звук на сильной доле так же легко, как и на слабой, но затем, протягивая, выразительно усиливать его, еще больше опуская подбородок, углубляя звук.

г) чувствовать слабую долю как затакт и разрешать ее в сильную долю - в долгий звук;

д) усиливать и ослаблять звук, то есть управлять его динамикой, В формировании вокальных навыков многое зависит от характера движений руки педагога и ученика — дирижера, стоящего с указкой у алгоритма.



Опыт показывает, что у большинства детей бывает зажата кисть руки и одновременно с этим - нижняя челюсть и гортань. Кисть руки ученые относят к органам речи - так тесна связь между рукой и голосовым аппаратом,

Чтобы *staccato* в упражнении «Ворон» получалось четким и кратким, дирижер должен в исходный момент поднять указку над точками. Кисть руки должна быть выше уровня кончика указки. Зафиксировав на секунду это положение, затем выполнить кистью обратное быстрое движение вниз. Поскольку кисть проворнее всей руки, кончик указки успеет ударить точку и мгновенно отскочить от нее вверх чуть выше исходного положения. Краткость касания точки указкой, легкость самого движения - показатель мышечной чувствительности, двигательной реакции, гибкости и управляемости руки дирижера. А с этим связан вокальный отклик самого дирижера и всего хора, выполняющего вокально-ладовые задания по алгоритму.

Важнейшим моментом при освоении вокально-ладовых упражнений является образование первоначального верного певческого тона ~ звука наилучшего тембра при смешанном голосообразовании, Такой тон формируется на определенной высоте на легком *staccato* с последующим переносом достигнутой формы звука (и формы звукоизвлечения) на протяжные звуки: *non legato* и *legato*,

Легкое, четкое *staccato* - важнейший начальный момент верной организации работы гортани в пении, Этот прием взятия звука воспитывает навык активной, но без перегрузки певческой атаки и способствует формированию «опоры» без дополнительного к этому внимания,

Звуки *staccato* выглядят как краткие импульсы, напоминающие легко и быстро произносимые губами звуки согласного Б. Это очень важное обстоятельство в работе, Именно здесь чаще всего допускается ошибка педагогами, а ведь от этого в значительной мере зависит успех верного формирования голоса. При этом не надо забывать и о музыкальности исполнения, Это обеспечивается тем, что легкое *staccato* в упражнениях всегда помещено на слабой доле и исполняется как затакт, тяготеющий и разрешающийся в последующую сильную долю.

Опыт показывает, что дети верней и чище интонируют разновысотные звуки, когда они не связываются, а исполняются *staccato* и *non legato*. В правильной работе голосового аппарата детей (то есть при непринужденном характере звукоизвлечения, достигаемого на упражнениях) особенно отчетливо выявляется сравнительная легкость звукоизвлечения приемом *staccato*, Этот прием можно считать одним из дополнительных условий формирования смешанного голосообразования у детей.

Для закрепления навыков пения *legato* целесообразно использовать в работе противопоставление пения упражнений приемами *staccato* и *legato*.

Другим важным обстоятельством, способствующим выработке непринужденной манеры пения, является активная, свободная артикуляция. Преодолению трудностей в артикуляции гласных существенно помогает схематическая запись, в которой отражается не только звуковысотное положение гласных, но и форма рта при произнесении соответствующего гласного.

Хотя сами упражнения и организуют верную работу голосового аппарата, педагог может помочь ученику ускорить поиск более правильной певческой артикуляции гласных,

Произнести гласный *А* или *О* можно при разной форме рта: закрепленного положения рта для каждого гласного нет. Но все же в артикулировании отдельных гласных есть что-то специфическое, что позволяет сформировать гласную в характерном для нее певческом тембре.

Не вдаваясь в сложную анатомию артикуляционных укладов и акустических характеристик гласных, на основе художественного критерия детям предлагается следующая установка, которая помогает им верно сформировать певческий звук соответствующего качества.

Гласный *У* – глубокий. Губы — мягкие, расслабленные — вытянуть вперед дудочкой, но при этом оттянуть вниз подбородок, увеличив ротовое отверстие.

Гласный *О* лучше всего образуется из самого *У*, только надо еще ниже опустить подбородок, или, как мы говорим, открыть рот широко вниз. Тогда *О* получается полным.

На *А*, напротив, надо представить, что рот широко открывается вверх (хотя верхняя челюсть на самом деле неподвижна), В этом случае *А* получится светлым, радостным, в соответствии с его основным художественным назначением.

В отношении гласных *И* и *Е* следует предупредить, что на начальном этапе работы они по своему тембру ни в коей мере не могут являться вокальным средством художественной выразительности, Поэтому их надо петь как можно тише, даже в песнях, И если говорить о художественном значении этих гласных, то оно как раз и заключается, по крайней мере до овладения высокой вокальной техникой, в выражении осторожности и даже затаенности.

Гласный *Е* надо стараться приблизить по артикуляции к гласному *И* и при пении упражнений строить его (по форме) из последнего. Острые уголки губ, характерные для артикуляции *И*, следует сохранять и при артикуляции светлого гласного *А*.

Из сказанного выше становится понятным, почему на начальном этапе целесообразно основное внимание уделять открытым гласным *У*, *О*, *А*.

В целом, что касается артикуляции этих основных гласных, нужно уяснить, что гласный *У* занимает по характеру раскрытия рта и положению нижней челюсти как бы среднее положение между *О* и *А*, Поэтому следует говорить ученикам просто: на *О* открывай рот вниз, а на *А* – вверх.

Для правильного интонирования также полезно иметь в виду, что когда мелодия идет вниз, звук надо углублять (а для этого следует рот открывать вниз, больше опуская подбородок). Когда же мелодия идет вверх — звук надо осветлять, а значит — стараться открывать рот вверх.

Для сравнения можно показать детям разницу в звучании при разных положениях рта: сначала приоткрытом, затем хорошо открытом, После показа предложите детям сделать то же самим. Похвалите тех, кто делает это правиль-

но. Покажите их работу классу (дети лучше подражают друг другу, чем учителю),

У большинства детей рот все-таки открывается плохо (хотя ребенок и не осознает этого), Предложите детям следующее упражнение: слегка надавить пальцами на щеки так, чтобы кончики пальцев прошли между зубами и подбородок опустился, (то, что мы называем «рука «дежурит» у щечки»), В таком положении ребенок и должен протянуть звук на гласном У, Услышав, как свободно зазвучал его голос и поняв однажды, как нужно открывать рот, ребенок сам будет искать, и находить это оптимальное положение.

В результате упражнений у него закрепится правильная манера артикуляции при пении, Этот прием особенно эффективен для исправления интонации у детей с неразвитым голосом и слухом («гудошников»). У многих из них после этого интонация заметно улучшается. Таким приемом можно пользоваться и при работе над песнями.

Как уже было сказано, практика работы показывает, что для сохранения непринужденности в звукоизвлечении целесообразно, сначала тренировать в голосе нижний отрезок диапазона.

Следует напомнить, что основную работу в классе надо начинать в тональностях *До* или *Ре мажор*, но не выше. Затем по полутонам опускаться вниз в *Си*, *Си-бемоль мажор*, в пределах голосовых возможностей детей, Затем так же, по полутонам, подниматься вверх (не выше *ми-бемоль*).

Перед началом пения дается настройка, аккорды на фортепиано следует брать или одной рукой в малой октаве, или двумя руками в первой и большой октавах.

На следующем этапе вокальных занятий дети работают над песенкой «Кукушка».



Здесь класс по схеме поет только припев (за кукушку). Часть обозначений уже знакомы и учителю, и детям по песенке «Ворон». При проведении кончиком указки по дужке с цветочком (на паузе) дети должны делать плавный вдох через нос. Все должно выполняться в темпе запева и очень выразительно. Это получится, если предложить детям спеть третью ступень кратко, легко (как слабую долю), а на сильной доле (крупное У) шире открыть рот, опустив ниже подбородок. Этому поможет «контроль» рукой. Тогда тоника прозвучит глубже, чище, и «ответ» кукушки будет выразительным.

Вдох через нос, как уже говорилось, не только хорошо организует «певческое дыхание», но и придаст 3 ступени высокое звучание.

Таким образом, при работе над песенкой-игрой «Кукушка» отрабатывается:

а) навык атаки звука на *staccato* и четкое исполнение коротких звуков при выдержанной паузе (которая провоцирует на протягивание второго звука);

б) хорошее и осознанное открывание рта в целях выразительности исполнения;

в) навык плавного спокойного вдоха через нос (спокойный характер вдоха на слабой доле здесь является одновременно и условием музыкальности исполнения);

г) усвоение ладового тяготения III ступени в тонику.

При работе над «Кукушкой» тональности надо брать с учетом диапазона песенки. Верхний звук должен быть предварительно проработан на песенке «Ворон» с последовательной сменой тональностей по полутонам. Нарушать это правило вокальной работы с детьми нельзя.

### Первые вокально-ладовые упражнения<sup>19</sup>

Все элементы и качество их выполнения приобретают особенно важное значение при переходе к работе над вокально-ладовыми упражнениями, к систематической тренировке голоса на них. Здесь выявляются новые частные задачи, в результате освоения которых и складываются общие вокальные навыки. Кроме того, на оптимальном уровне организуются и певческое дыхание, и звукоизвлечение, и работа резонаторной системы, и артикуляция, то есть весь комплекс вокальных движений, составляющих певческий процесс.

Первое установочное вокально-ладовое упражнение предлагается детям в виде песенки-игры «Филин».

Учитель Дети

Фи - лин си - дит в тём - ном ле - су. Ух

Многое здесь детям уже знакомо по песенкам «Ворон» и «Кукушка», и они быстро понимают, что и как надо выполнять. Над этим упражнением надо работать долго и упорно. Только в тренировке совершенствуется голосовой аппарат ребенка.

Опыт показывает, что прежде чем выполнить алгоритм целиком, целесообразно отдельно проработать только то его звено, где организуется певческое дыхание. Комбинация — выдох (ух) и вдох через нос — входит как начальный момент, во все без исключения дальнейшие упражнения. Эту часть целесообразно отработать с особой тщательностью.

С первого шага надо добиваться, чтобы на первом слоге УХ дети хорошо открывали рот, а на согласном Х делали выдох, как бы выталкивая остаток воздуха. Хороший, глубокий выдох важен для организации певческого дыхания. Если выдох — в какой-то мере произвольное движение, то вдох, наоборот, не-

<sup>19</sup> Более полно комплекс вокально-ладовых упражнений по системе Д.Е. Огороднова представлен в нотном приложении 3.

произволен. Поэтому к этому элементу упражнения замечания нужно делать осторожно, Например: «Закрыли рот...». О вдохе через нос тоже напоминать не следует, лучше обратить внимание детей на то, как закрывать рот: «Свободно, неторопливо сомкнуть губы ... и ... улыбнуться».

Под первой (сильной) долей на слоге УХ, служащей для выхода у нижнего края плаката имеется гибкий «трамплинчик», выполненный из мягкого упругого картона. Назначение его в том, чтобы «погасить» размах указки на этой доле и выполнить сброс дыхания более четко, Помимо этого легкий удар (с отскоком) о «трамплинчик» кончиком указки воспитывает у дирижера чувство «точки», ауфтакта, упругости и непрерывности всего музыкального движения.

Задача этого движения и вокального момента — сделать активный выдох, сброс дыхания — это главное. Но сделать это надо не просто физиологически, но эстетично и музыкально. Звук надо немного протянуть, пропеть, чтобы успеть выразить что-то голосом.

В следующий момент, на слабом времени сильной доли, после отскока кончика указки от «трамплинчика», указка плавно возвращается, скользя по плакату вверх, до слабой доли. За это время нужно успеть спокойно, в ритме движения, закрыть рот, При движении указки по слабой доле (дружке с цветком) начать плавный вдох через нос (как бы вдыхая аромат цветка).

Нельзя забывать, что в центре этой дужки рука меняет направление движения и ведет указку вверх. В конце доли, на самом цветочке, дыхание задерживается. Для фиксации задержки дыхания (в интересах опоры) указка резко отрывается от цветка, и рука меняет положение «вверх» на положение «вниз». Кончик указки при этом ударяет слегка по цветку: стоп — опора! В этот момент рука расслабляется. Здесь целесообразно одновременно со сменой направления указки потренироваться делать шаг правой ногой назад, чтобы удобнее было в дальнейшем манипулировать указкой в правой части алгоритма, когда он будет выполняться целиком. На первых порах, прежде чем петь упражнение целиком, полезно всякий раз отдельно отрабатывать выдох — вдох.

Вторая часть упражнения — *staccato*, переходящее в *legato* — выполняется так, как об этом уже говорилось, при объяснении песенки «Ворон», Новое здесь только то, что долгий звук нужно протянуть, не прерывая, и «вливать» его в следующее УХ, с которого упражнение повторяется.

В этом переходе долгого У через тактовую черту заключен «секрет» выработки кантилены. Нельзя допускать, чтобы перед УХ дети делали лишний вдох. Долгое У протягивается целый такт, и нужно насытить этот звук динамикой: в начале такта петь активнее, затем постепенно стихая, особенно на слабых долях, Тогда звук более естественно разрешится в сильную долю следующего такта.

Сильные доли такта всегда показываются широким движением руки от плеча. Слабые - кистевым движением, причем с особой тщательностью, точно по линиям схемы. В конце слабой доли перед сильной рука делает как бы взлет вверх — взмах на сильную долю, чтобы ярче выразить тяготение к разреше-

нию, Утолщение линии дуги сильной доли на схеме служит той же цели. Рука должна двигаться свободно и быть гибкой в запястье.

При работе с указкой рука ведет за собой указку, как гимнастка — ленту, всегда опережая ее: если линия идет вниз, то рука находится ниже указки, если линия меняет направление — то и рука, используя гибкость кисти в запястье, плавно меняет свое положение относительно указки,

Указка должна быть легкой, длиной 45-50 см, Пользоваться указкой следует только у схемы. На месте дети дирижируют рукой. При показе слабой доли используется только кистевое движение, при этом кисть принимает округлую форму, (большой палец и средний образуют колечко), а на сильной доле кисть раскрыта и рука работает от плеча.

Указку следует держать плотно в кулаке, указательный палец подобрать под большой, а большой вытянуть вдоль указки. Только тогда движения кисти руки будут свободными и пластичными, а от этого зависит и пластичность работы мышц гортани и артикуляционных мышц.

Такому пластичному движению руки с указкой «вверх-вниз» надо уделять особое внимание, помня, что выразительность и эстетичность движения руки отражается на тембре звучания формирующегося голоса.

Сначала упражнение показывает сам учитель. Он добивается, чтобы все элементы упражнения выполнялись четко, в темпе и характере движения его руки по схеме-алгоритму. Темп полезно менять, а изредка следует делать и неожиданные остановки, Это заставляет детей работать внимательнее, точно по руке. Внимание учащихся наиболее активизируется, когда показ ведет один из учеников, который при этом сам поет вместе с классом то, что показывает. Поскольку успех всей работы зависит от точности и пластичности движений дирижера, здесь недопустимы торопливость и небрежность.

Позднее на уроке вводится «Игра в школу». В роли учителя (дирижера), действующего указкой у плаката, выступают сначала более способные ученики, а затем и остальные ребята. Эта игра нравится детям, делает урок интересным для них, а работу продуктивной.

Точность и пластичность движения рукой у учеников надо особенно отмечать и оценивать. Хорошая отработка установочного упражнения позволит легче справляться со следующими упражнениями, в которых учащиеся встретятся с новыми вокальными задачами. Поэтому дальнейшую работу над первым вокально-ладовым упражнением следует продолжать по сводной схеме-алгоритму.

Все упражнения представляют собой строгую систему, в которой каждое последующее отличается от предыдущего незначительно, одним—двумя элементами. Это облегчает детям освоение каждого упражнения на высоком исполнительском уровне, переход без особых затруднений от одного упражнения к другому. Тем самым обеспечивается соответствующее продвижение в развитии их вокальных навыков. Важно, чтобы переход к любому новому упражнению происходил только тогда, когда предыдущее упражнение будет достаточно освоено, поскольку новое как бы надстраивается над предыдущим. Если работа

идет с заметными затруднениями для детей, значит надо более тщательно отработать предыдущее упражнение, Это скорей приведет к успеху.

При освоении любого числа упражнений каждая вокальная тренировка всегда должна начинаться с работы над первым установочным упражнением и включать в себя весь последовательный ряд данных упражнений.

Каждое упражнение наглядно представлено в схеме-алгоритме как музыкальная фраза (двухтакт), которая пропевается четырежды два раза *staccato* и два раза *non legato*.

Несколько позднее, при достижении достаточно четкого выполнения *non legato*, можно включать пропевание упражнения в четвертый раз и штрихом *legato*. По ходу выполнения упражнения следует помогать детям краткими указаниями, например: «закрыли рот», «*staccato* петь острее», «тише - это слабые доли», «больше опустить подбородок» и т. п. Учащиеся при этом корректируют свое исполнение, не прерывая пения.

Темп при пении упражнений выбирается оптимальный, чтобы дети справлялись с задачей, успевали выполнять все предписания, содержащиеся в схеме-алгоритме, Всегда нужно избегать чрезмерной высоты звука и громкости. Главными в качестве звука должно быть четкость и выразительность исполнения.

Общая схема записи позволяет наглядно показать, чем одно упражнение отличается от другого, Это особенно удобно, поскольку вся работа над упражнениями должна строиться на их сравнении и сопоставлении. В работе по общей схеме такое сопоставление осуществляется и зрительно, и двигательно. Это значительно ускоряет процесс выработки вокальных (двигательных и слуховых) навыков.

В вокальном отношении весь комплекс упражнений отличается тем, что в него входят все три опорные гласные – У, О, А, причем в том порядке, в котором и следует над ними работать на первом этапе.

В интонационном отношении комплекс является основополагающим для воспитания ладового чувства. В дальнейшем упражнения поются на два и на три голоса. Это обеспечивает включение в работу IV и VII ступеней лада.

Второе вокально-ладовое упражнение строится на тонической терции (подготовкой к нему является песня «Кукушка»).



В этом упражнении 3 ступень помещена на слабой доле такта и звучит легче тоники. Мягкий согласный ЛЬ приближает звук, стимулирует высокое звучание. Это объясняется тем, что артикуляция мягких согласных близка к артикуляции высокоформантного гласного И, что надо учитывать при произношении. УЛЬ поется легко, негромко, губы несколько растягиваются (как на

*УЛИ*). Это помогает четко произнести согласный и более ясно проинтонировать терцовый тон, который должен «вливаться» в последующую тонику и сообщать ей светлый мягкий, но в то же время глубокий и богатый характер смешанного звучания.

Обратите внимание на исполнение именно этого нового элемента — слога *УЛЬ*. Прежде чем выполнить движение указкой от цветка к слогу *УЛЬ*, следует посмотреть вверх, на точку, над которой надо поставить и задержать указку - тогда движение будет вернее. Точку над *УЛЬ* следует отмечать легким, кистевым движением, нацелившись на отскок от точки вверх, точно так, как выполняли *staccato* в «Вороне» и в первом упражнении, После отскока опять задержать указку над точкой и только после этого сделать замах на сильную долю. Остальное — как в первом упражнении. Второе упражнение выполняется два раза *legato* и два раза *non legato*. Педагог дает настройку: тоническое трезвучие от ля малой октавы, и в дальнейшем поддерживает пение детей повторением трезвучия на инструменте по полутонам вверх до *До*, *Ре-бемоль мажора*.

С заданием спеть упражнение №2 *staccato* дети справляются без особых затруднений. Трудности возникают при переходе на *non legato*. Перед выполнением второго вокально-ладового упражнения *non legato* следует разъяснить, что после остановки кончика указки на цветочке следует опять предварительно посмотреть — куда вести указку.

Кончик указки надо поставить над точкой, с которой начинается дужка под слогом *УЛЬ*. После фиксации этого положения руки и указки (рука выше указки), кончик указки должен ударить по точке. Но, так как начало дужки идет вниз, то и удар надо наносить из положения, когда рука ниже указки. Указка при этом принимает направление касательной к началу дужки. Легкий удар по точке будет сигналом атаки звука (в слоге *УЛЬ*), который теперь протягивается. Указка при этом скользит по дужке. Рука сначала ведет указку по линии вниз, а затем плавно, как и линия, меняет направление и переходит в положение «вверх».

Когда дужка кончается, звук и движение руки нужно протягивать и дальше, продолжая дужку вверх. Когда рука, исчерпав свои возможности, поднимается вертикально, надо легким, четким движением одной только киста зафиксировать кончик указки в вертикальном положении, Это последнее движение совпадает с произнесением согласного *ЛЬ* на конце слога. Протягиваемый звук *У* этим снимается (обрывается).

После этого делается еще небольшой замах, и указка движется к сильной доле. Здесь детям нужно дать почувствовать разрешение III ступени в тонику. Для этого следует добиваться, чтобы движение указки по дужке III ступени было легким, как бы «воздушным», и звук *У* на этой ступени должен исполняться в более высокой позиции, по возможности тихо, с небольшим крещендо в средней части длительности. Мягкий согласный *ЛЬ* и поставлен здесь для стимулирования артикуляции, которая «приближает» звук, повышает его позицию, При этом и мажорная тоническая терция звучит яснее, острее.



*Non Legato* в этом упражнении пропеваётся дважды и заканчивается выдохом и задержкой дыхания на цветочке (как и первое упражнение). При этом делается шаг назад (чтобы навык закреплялся).

Проработав над вторым упражнением 5-7 минут, можно переходить к работе над вокально-ладовым упражнением №3. Это упражнение отличается от предыдущего новой ступенью и новым гласным *O*, который появляется на третьей (слабой) доле (левая часть схемы).



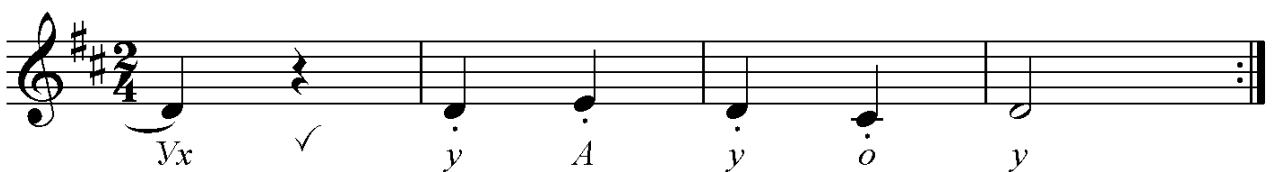
Правая часть схемы исполняется аналогично упражнению № 2, где УЛЬ дважды пропеваётся *staccato*, и дважды *non legato*. Поэтому особое внимание следует уделить левой части алгоритма, где новый звук *O* на II ступени также пропеваётся два раза *staccato* и два раза *non legato*. При исполнении *staccato* указку следует вести по пунктирной линии схемы, минуя вторую петлю. Не доводя ее до звука *O*, оторваться от схемы и зависнуть над точкой звука *O*, затем, легко оттолкнувшись от нее, разрешить в тонику (сильную долю).

При исполнении *non legato* в третий и четвертый раз указку вновь следует вести по всем петлям схемы. Начало звучания *O* совпадает с точкой во второй петле. Для этого надо подготовить точку во второй петле, прервав чуть раньше плавное движение указки. Точку следует фиксировать легким ударом из положения «рука ниже кончика указки» и далее вести с разрешением в тонику.

Особое внимание в этом упражнении следует уделить артикуляции гласного *O*. Для этого артикуляцию *У* надо сохранить неизменной до момента смены гласного *У* на *O*. При этой смене артикуляцию *У* не снимать, а лишь еще «ниже опустить подбородок, - тогда гласный *O* прозвучит выразительно. *Staccato* выполнить, как можно короче.

В четвертом упражнении - полный набор открытых гласных, красочность которых и составляет прелесть вокала. Главное же, появляется новая гласная *A*.

Четвертое упражнение, к тому же, исполняется с ритмическими вариациями. Оно мелодично (опевание тоники), удобно и интересно как переходное к двухголосию (а позднее и к трехголосию). И, наконец, на этом упражнении облегчается движение голосов вверх по диапазону.



Четвертое упражнение звучит как итог всей вокальной работы хора по алгоритму. По тому, как исполняется это вокально-ладовое упражнение, можно судить о вокальной культуре хора. Здесь обрабатывается и проверяется темб-

ральное многообразие звучания хора, его технические возможности (тембровые, динамические и артикуляционные), органичность и чистота, строй и гибкость как способность произвольно следовать за жестом дирижера вплоть до свободного, импровизационного художественного исполнения. Итак, четвертое вокально-ладовое упражнение следует использовать как заключительное в вокальной подготовке хора для работы над художественным произведением. Это упражнение следует, как обычно, начинать с выхода, заменив слог УХ на УЛЬХЬ, стимулирующего высокое позицию звучания голосов. Первый звук У петь и *staccato*, и *non legato* в виде кратко произносимого слога УЛЬ. Произнесение слога УЛЬ способствует правильной артикуляции на следующем гласном А на II ступени.

У детей это не сразу получается, поэтому нужно перед произнесением слога УЛЬ подсказывать хору: «Губки в стороны». Эффект от такой «подсказки» педагога огромный: дети значительно меньше ошибаются и осваивают все быстрее. Хотя гласный А в этом упражнении помещен между гласными у, прикрывающими звук, все же, пока он не сформировался, его следует петь тише.

Гласный О на VII ступени не вызывает затруднений. Поскольку звук О идет вниз за гласным У, он, естественно, углубляется. Хотя и здесь не мешает напомнить поющим, чтобы перед произношением О они ниже опустили подбородок, как и в 3 упражнении.

Педагог должен напомнить детям, что гласные А и О *non legato* надо не просто спеть, а постараться найти наилучшее звучание каждого гласного, при этом обязательно выразительно, чему помогают движения рук. Надо стремиться к тому, чтобы движения детей были не только точными, но и пластичными, красивыми. Алгоритм облегчает задачу педагога. Он организует и направляет всю работу учеников, помогает все выполнить со старанием, не спеша, и при этом внимательно следить за своими движениями.

В некоторых музыкальных школах алгоритм можно применять как тест при зачислении детей на хоровое отделение. Для этого перед группой абитуриентов вывешиваются плакаты с упражнениями «Ворон», «Филин», объясняется значения элементов схемы и показывается, как надо петь. С детьми проводится обычная коллективная работа по алгоритму. Затем каждый из поступающих проходит проверку в качестве дирижера (у алгоритма). Таким образом, с помощью алгоритма примерно за один час у десяти (а то и более) человек можно отчетливо выявить все основные музыкальные задатки:

- 1) качество, состояние голоса и владение им;
- 2) двигательные задатки и навыки, пластичность движений;
- 3) метроритмическое чувство;
- 4) ладовое чувство;
- 5) чувство музыкальной формы;
- 6) интонацию;
- 7) эмоциональную отзывчивость;
- 8) сообразительность как показатель уровня общего развития.

### Технология освоения упражнений



талью рисунка. Это значительно облегчает детям усвоение всех звеньев-элементов упражнения и всего упражнения в целом.

Упражнение многократно повторяется (не только как «ответ филина», но и когда поется само по себе). При его повторном пропевании образуется певческий звук наилучшей формы. Над элементами упражнения и над упражнением в целом ведется тщательная и неторопливая работа, и только на завершающем этапе проводится «игра».

Детей увлекают такие занятия. Постепенно упражнение отделяется от игры. Дети с интересом поют его и отдельно, если учитель сумеет заинтересовать их работой над певческим звуком, над тембром голоса, над всеми другими элементами вокальной речи. А в этом и состоит основная задача подготовительного этапа вокально-хоровой работы.

Далее учитель может сказать детям, что если на уроке родного языка они упражняются в чтении и письме, на уроке арифметики упражняются в счете, то и на уроке пения — чтобы развить свой голос, сделать его красивым, послушным — нужно тоже упражняться. Объясняет, что упражнения для пения называются вокальными, а исполнение их — вокальной работой.

Установочное упражнение поется на тонике, без сопровождения и в сопровождении тонического трезвучия (только на сильных долях такта). На этом упражнении важно закрепить основные навыки по исполнению этого типа упражнений. Несравненно организованнее и производительнее идет работа, когда учитель меньше говорит, но все показывает по схеме-алгоритму, расположенной на доске или плакате. Внимание детей при этом становится более собранным, а работа протекает более осознанно.

Вторая часть описанного выше упражнения (легкое стаккато, переходящее в легато) в какой-то степени уже подготовлена предшествующей работой по освоению алгоритма и различных попевок. Труднее, но особенно важно добиться правильного выполнения первой части упражнения (первые две доли такта). Комбинация — выдох (*ух*) и вдох (через нос, при закрытом рте) — входит как начальный момент во все без исключения дальнейшие упражнения. Эту часть целесообразно отработать отдельно и с особой тщательностью (следует чаще контролировать ее выполнение и в дальнейшем).

Выдох-вдох прорабатываются как одно движение. Выдох (на сильной доле) делается активно и без подготовки. Дети часто рефлексивно делают перед этим вдох. Им надо объяснить, что это — лишнее, так как все равно приходится до конца выдохнуть. Но добиваться ликвидации этого рефлекса специально не стоит. Он затормозится сам собой, даже если учитель (или ученик) будет делать перед упражнением специальную подготовку: «приготовились ... начали» и пр. Работа по схеме-алгоритму тем и удобна, что избавляет от всяких лишних приготовлений и наставлений.

С первого шага надо добиваться, чтобы на первом слоге (*Ух*) дети хорошо открывали рот, а на согласном *Х* продолжали активный выдох, как бы выталкивая остаток воздуха. Хороший глубокий выдох важен для организации певческого дыхания. Если выдох - в какой-то мере произвольное движение, то вдох, наоборот, произволен. Поэтому в это звено упражнения (вдох) лучше

совсем не вмешиваться. Подсказывать можно только косвенно, например: «закрыли рот...» Про вдох через нос детям не надо напоминать, а то они это начинают делать грубо или шалят. Лучше обратить их внимание на то, как закрывать рот: «свободно, неторопливо, сомкнуть губы и... улыбнуться». При этом показать самому, или на примере тех детей, которым за это тут же можно поставить пятерку в журнал.

После выполнения второй доли такта, которая показывается расслабленным жестом, нужно сделать цезуру, небольшую задержку дыхания. Целесообразно даже подсказать детям в этом месте: «Отдохните...» И это даже в том случае, когда упражнение поется целиком. Тем более так нужно делать при отработке первой его части. «Отдых» нужен для создания тонуса непринужденности и стимулирования «опоры». На первых порах, прежде чем петь упражнение целиком, полезно всякий раз отдельно отрабатывать выдох-вдох.

Вторая часть упражнения (*staccato*, переходящее в *legato*) выполняется так, как об этом говорилось выше. Ново здесь только то, что долгий звук нужно протянуть, не прерывая, и «вливать» его в следующее *ux*, с которого упражнение повторяется.

В этом переходе долгого *У* через тактовую черту заключен «секрет» выработки кантилены. Нельзя допускать, чтобы дети делали перед *Ух* лишний вдох. Долгое *У* протягивается целый такт и нужно насытить этот звук динамикой: в начале такта петь активнее, затем постепенно стихая.

Таким образом, все описанные элементы работы и качество их выполнения приобретают особенно важное значение на этапе перехода к освоению вокально-ладовых упражнений, к систематической тренировке голоса. При этом выявляются новые задачи, в результате решения которых и складываются общие вокальные навыки детей<sup>20</sup>.

## **Г.А. СТРУВЕ. ХОРОВОЕ СОЛЬФЕДЖИО**

Большую помощь в детском хоровом исполнительстве может оказать комплекс методических приемов и упражнений, получивший название «хоровое сольфеджио». На наш взгляд, хоровое сольфеджио должно быть неотделимо от хоровых занятий. Систематические занятия хоровым сольфеджио являются безусловным фактором развития музыкальной грамотности участников хорового коллектива, обогащения их музыкального кругозора и расширения исполнительских возможностей детского хора. Практика показывает, что для решения обозначенных задач достаточно уделять хоровому сольфеджио 15-20 минут на каждом хоровом занятии. Элементы хорового сольфеджио также успешно и продуктивно «работают» в рамках уроков музыки, вероятно, поэтому в содержание ряда современных учебных программ по музыке для ООУ прочно вошли такие методические приемы хорового сольфеджио, как «релятивная система сольмизации» и «рука – нотный стан».

---

<sup>20</sup> См. Памятку педагогу в вокальной работе по алгоритму с детьми и с самим собой в приложении 3.

Следует отметить, что эффективная методическая система «хоровое сольфеджио» известного музыканта, педагога, композитора, народного артиста России Г.А. Струве приобрела широкую известность не только у нас в стране, но и за рубежом, благодаря оригинальным наглядным музыкальным упражнениям, имеющим форму занимательной игры. Многие специалисты, обратившиеся к данной системе в ходе работы с детским хоровым коллективом, отмечают, что занятия по предложенной методике способствуют активному развитию музыкального слуха, чувства ритма, музыкальной памяти, гармонического слуха, координации, творческих способностей ребенка. В каком же возрасте целесообразно начинать эту работу с детьми? Вот как отвечает на поставленный вопрос Г.А. Струве<sup>21</sup>.

Психологами давно установлено, что возраст 2-5 лет самый благоприятный для интенсивного, творческого развития ребенка. Никто уже не спорит, что учить грамоте и счету нужно до школы, но, к сожалению, мало кто убежден в необходимости и раннего музыкального образования. Несмотря на то, что в детских садах накоплен определенный положительный опыт, музыкальные занятия там носят скорее развлекательный характер, поэтому результаты такой работы нас полностью удовлетворить не могут. Не у всех выпускников детского сада развит музыкальный слух, среди них есть "гудошники", — дети, не координирующие голос со слухом, почти никто из детей не знаком с основами музыкальной грамоты.

Считается, что этим должна заниматься школа, но практика показывает: хотя бы на элементарном уровне музыкальным образованием не занимаются ни в начальной, ни в средней школе. А ведь развитие слуха, музыкальной памяти, координации между слухом и голосом все это в огромной мере способствует общему развитию, здоровью ребенка, становлению полноценной творческой личности. И наоборот, неразвитость музыкального слуха, неумение правильно спеть ту или иную песню, создают различные комплексы у детей. Попав в категорию тех, кому якобы "медведь на ухо наступил", ребенок либо замолкает вообще, либо начинает петь громче других, вызывая недовольство окружающих.

Многие дети, став взрослыми, так и не научившись петь, сохраняют свою неприязнь к музыке. Музыка не дала им радости, на занятиях они чувствуют себя ущербными, "белыми воронами", и для многих это ощущение отразилось на их характере, отсюда отрицание значения музыки вообще.

Природа одарила всех по-разному, правильное интонирование мелодии - *эта способность есть у всех физически здоровых детей*. Просто каждый требует к себе различного подхода: кто-то усваивает все налету, и работать с такими одно удовольствие; для достижения успеха у других надо приложить немало усилий; третьи требуют длительной, кропотливой работы без быстрых результатов. Но решить проблемы музыкального слуха и его координации с голосом необходимо еще в дошкольном возрасте. И мы знаем сотни примеров, когда у опытных педагогов сто процентов детей развивают свой музыкальный слух и голос.

Во всех этих случаях большую помощь педагогам-музыкантам может оказать оригинальная методика по освоению музыкальной грамотности (развитию музыкального слуха, музыкальной памяти, чувства ритма и т. д.) хоровое сольфеджио.

---

<sup>21</sup> Источник: Г. Струве. Хоровое сольфеджио. – М.: ЦСДК, 1994.

Эта методика состоит из игровых наглядных упражнений, имеющих простую, доступную форму для ребенка, с соблюдением основного педагогического принципа: *от конкретного к абстрактному*

В упражнениях хорового сольфеджио объединены три важных компонента: *зрительный, слуховой, двигательный*. Вот, например, ручные знаки. Сжатый кулачок — поется "раз", кисть вверх — "два", рука ладонью низ — "три". Для ребенка это своеобразные музыкальные ступени, по которым видно, что "два" выше чем "раз", три" выше чем "два". Сначала дети только ноют и считают, позже они узнают, что это ступени мажорного лада.

Такие систематические упражнения с ручными знаками, а дальше пение по руке (рука как "нотный стан") интенсивно развивают координацию между голосом и слухом, при этом закладываются основы ладового слуха. От простых попевок игры-упражнения ведут к песне. При разучивании песен мы преследуем две цели: выучить саму песню и развить навык пения по ручным знакам. Тем самым мы развиваем общую музыкальную грамотность и постепенно готовим детей к будущему пению по нотам.

Занятия по предлагаемой методике могут быть как групповыми, так и индивидуальными. Зная музыкально-слуховые возможности каждого ребенка, надо найти "примарную звуковую зону", удобную для всех детей группы, для чего подобрать подходящую тональность, при этом не надо бояться низких регистров.

На каждом занятии необходимо значительное время уделять пению без сопровождения, что активизирует музыкальный слух и улучшает интонацию. Привыкая слухом контролировать свой голос в сочетании с другими, дети начинают лучше петь в унисон.

*Пение без сопровождения как методический прием*, дает большой положительный результат в развитии музыкального слуха детей. При пении с сопровождением фортепиано часто дети себя не слышат и начинают «гудеть». Таким образом, руководитель сам, не желая того, плодит "гудошников", исправлять которых впоследствии очень трудно. Даже те песенки, которые поются с фортепиано, полезно пропеть с детьми без сопровождения в нескольких удобных тональностях. Важной задачей музыкального образования дошкольников мы считаем воспитание навыков пения простейшего двухголосия. Эта работа по нашему мнению имеет огромное значение в музыкальном развитии детей, должна начинаться как можно раньше (активно в пять—шесть лет) и продолжаться в начальной школе.

Методика составлена таким образом, чтобы каждого ребенка научить петь не только первым голосом, но вторым. Для чего группа условно делится на две части и каждая половина поет двухголосные упражнения то первым, то вторым голосом.

### **Первая хоровая ступень (дошкольники)**

*План занятий подготовительного хора по этому разделу хорового сольфеджио может выглядеть следующим образом:* а) понятие о высоких и низких звуках; б) ручные знаки и пение "по руке"; в) воспитание навыков пения двухголосия (унисон с элементами двухголосия, простейшие двухголосные каноны).

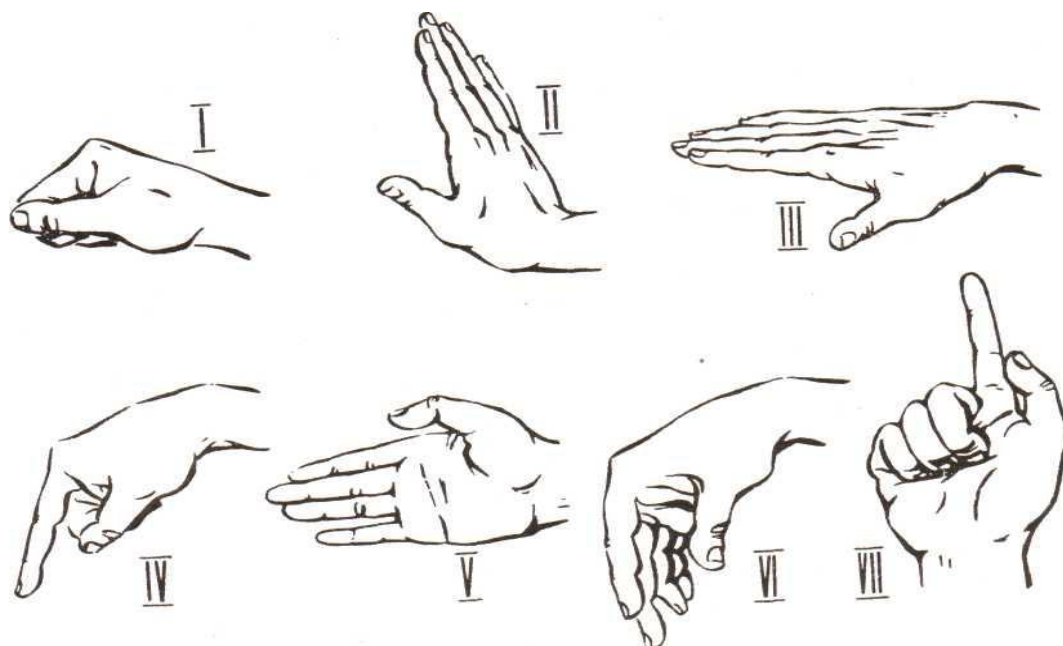


Рис. 2. Ручные знаки.

Ручные знаки (см. рис. 2) устойчивых ступеней как бы выражают их характер: наиболее устойчива I (кисть руки, сжатая в кулак), более спокойна III (рука ладонью вниз) и V (открытая ладонь, обращенная к преподавателю). Неустойчивые ступени изображаются ручными знаками, фиксирующими внимание на направлении их тяготений: II (рука с открытой ладонью под углом 45° к полу), IV (рука сжата в кулак, указательный палец направлен вниз), VI (кисть руки расслаблена, пальцы свободно свисают вниз) и VII (рука сжата в кулак, указательный палец направлен вверх).

Мы разделяем освоение ступеней на четыре этапа.

Сначала осваиваем первые три ступени мажорного лада.

Руководитель поет и показывает правой рукой. Упражнения записаны в до мажоре, но петь их можно в разных удобных для данной группы тональностях. Например, *си мажор*, *си-бемоль мажор* и т.д. с названием ступеней: *раз, два, три, четыре, пять, шесть, семь*.

Руководитель показывает:



Дети повторяют.

Это упражнение-игра "Музыкальное эхо". Дети должны прислушаться и запомнить попевку, точно ее повторить голосом с движением правой руки. Те дети, которые спели попевку правильно, могут стать "помощниками" руководителя и таких "помощников" может быть несколько. В этом случае образуется цепочка:



руководитель, первый помощник, второй помощник и т.д. плюс вся остальная группа. Сочетания из трех ступеней самые различные.



Раз, два, три, три, два, раз.

Раз. раз. раз. два, два, два, три, три, два, раз.

Необходимо стремиться к исполнению "Музыкального эха" без задержки по цепочке: руководитель, первый помощник, второй помощник, группа. Все упражнения проходят с использованием ручных знаков. Обращаем внимание детей на тяготение второй ступени ("два") неустойчивой к первой устойчивой. Объясняем детям, что третья ступень ("три") тоже устойчивая, но первая "самая устойчивая".



Раз, два, раз, два, два, три, три, два, три, два, раз.

В упражнениях появляются новые задачи: скачки от III к I и от I к III ступени.



Раз, два, три, три, два, раз.

Задачи усложняются, теперь вместе с показом ручных знаков разучивается попевка "Андрей-воробей".



Ан - дрей, во - ро - бей, не го - нят го - лу - бей!

Попевки могут быть разные, чем разнообразнее, тем лучше. Необходимо их петь с одновременным показом ручных знаков. Можно придумать несколько мелодических вариантов попевок для каждого текста.

Следующий этап: к трем ступеням прибавляется седьмая нижняя ступень, с появлением которой подчеркивается устойчивость первой ступени.



На основе тяготения двух неустойчивых ступеней II и VII к I поются упражнения со скачками от II ступени к VII и наоборот.



Уже на этом этапе группа делится на две части для пения двухголосных упражнений. За одной половиной группы закрепляется левая рука, за другой правая. Левая и правая половины группы поочередно повторяют попевки.



Затем в конце попевки последняя нота задерживается на целый такт, в это время вторая половина группы повторяет попевку. Похожий прием применяется при пении другого упражнения: двумя руками (каждая рука для своей части группы) показывается сначала унисон.



Затем поочередно, то правая, то левая рука фиксирует вторую ступень, в то время, как другая рука фиксирует первую ступень.

Раз, два, раз, раз, два, раз, два, раз, раз.

Раз, раз, два, раз, раз, два, раз, два, раз.

Тональности меняются в зависимости от "примарной зоны" данной группы. Постепенно "примарная зона" расширяется обычно в диапазоне от *си-бемоль мажора* до *соль мажора*.

После того, как три ступени хорошо усвоены и поются детьми в различных сочетаниях, диапазон упражнений расширяется до квинты.

Раз, два, три, четыре, пять...

На следующем этапе прибавляется VI ступень ("шесть"). Кроме упражнений все больше и больше поется песен с применением ручных знаков. Берем для примера песню "Алфавит" Г. Струве (см. нотное приложение 1), которую разучиваем по частям.

Пять, пять, раз, раз, два, пять, пять два, два, три, раз, раз, четыре, четыре, три, пять пять

Можно сразу же после хорошего усвоения первой части спеть ее «со словами» - буквами: *А, бэ, вэ, гэ, дэ...* Продолжать следующие части песни разучивать по этому методическому принципу: а) с ручными знаками, б) с названиями букв алфавита при одновременном фиксировании ручными знаками.

Также по частям по такому же принципу разучивается канон «Братец Яков» (хоровой вариант см. в нотном приложении 2). Для лучшего усвоения канона и развития навыков двухголосия можно спеть вместе первую часть и третью, третью и вторую, вторую и четвертую. Части поются вместе произвольно.

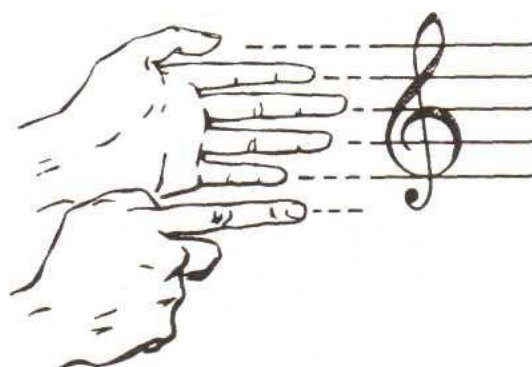


Необходимо обратить особое внимание на третью часть, более сложную для показа ручными знаками из-за ритмического рисунка шестнадцатыми. Для чего необходимо спеть эту часть медленно, постепенно сдвигая до необходимого темпа. После того, как вся мелодия "Братец Яков" усвоена детьми, песня поется каноном<sup>22</sup>: второе вступление с третьего такта.

Подготовительные упражнения для перехода к пению по нотам даются сначала в объеме пяти первых ступеней. "Нотным станом" служит левая рука поющего, а указательный палец правой руки показывает местонахождение звуков. Например:



Когда по вашей руке поют несколько человек или хор, левая рука обращена к поющим.



Дети вслед за руководителем показывают на этом импровизированном нотном стане местонахождение различных звуков.

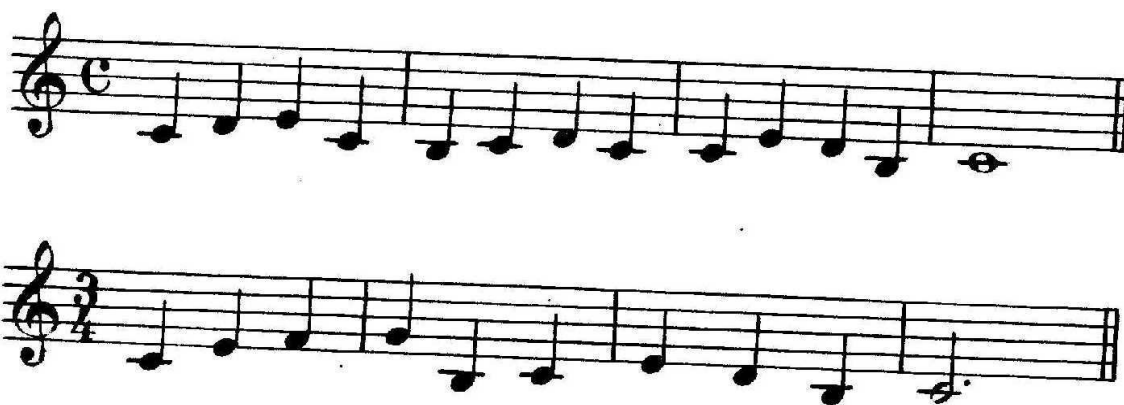
В нашей практике мы разделяем освоение ступеней на четыре этапа, так же, как это было при показе ручными знаками.

Первый этап: самые простые упражнения в пределах трех звуков:

<sup>22</sup> Многие детские хормейстеры отмечают высокую эффективность метода пения каноном (Л. Абелян, В. Попов, Ю. Алиев, Г. Струве и др.). В нотном приложении 2 мы приводим примеры различных канонов для детского хора.



Второй этап: к трем ступеням добавляется седьмая.



Третий этап: добавляется еще две ступени IV и V.



Наконец, четвертый этап: вводится VI ступень.





Для укрепления ладового слуха проводятся упражнения, при которых поются отдельные ступени с повторением на октаву выше или ниже. При этом вновь употребляются ручные знаки.



Эти же упражнения поются с глissандо между звуками.



Упражнения на октаву с последующим разрешением:



По этому же принципу поются двухголосные упражнения:



Мы проводим с детьми первого года обучения различные музыкальные игры, цель которых развитие музыкального слуха и музыкальной памяти. Вот некоторые примеры.

"Музыкальная команда" из шести-восьми детей вызывается на середину перед хором. У руководителя мяч, который он поочередно бросает каждому из участников команды и одновременно поет какую-нибудь попевку со словами, например, «Солнышко, солнышко».



Ребенок, которому брошен мяч, должен поймать его (сделать это просто, так как мяч бросается с близкого расстояния) и тут же бросить его руководителю, одновременно повторив попевку. Затем игра продолжается, мяч бросается следующему члену команды, при этом поется продолжение попевки:



Правильно или неправильно повторяет попевки каждый участник команды, это отмечает "комиссия" из остальных хористов. После всех ответов подсчитывается количество очков данной команды, а на ее место выходит следующая "музыкальная команда".

С каждым новым проведением игра усложняется. Теперь поются короткие мелодии без слов, но с названием нот:



После того, как один ребенок повторил попевку, другому предлагается спеть ее продолжение:



Игра достигает своей кульминации тогда, когда вместо руководителя роль ведущего поочередно исполняют дети и сами придумывают попевки как с текстом (допустим: "Дождик, дождик, лей сильней"), так и с названием нот.

А вот другая музыкальная игра *в дирижера и в "живые ноты"*. Хор делится сначала на три, а затем на четыре и даже пять групп ("нот"). Каждая поет только одну ноту. Если три группы, то это "до", "ре", "ми". Если пять групп, то от "до" до "соль". Дирижер (один из детей) руководит "нотами": даст знак рукой первой группе — поется "до", покажет второй — поется "ре" и т. д. От дирижера зависит,

в какой очередности должны звучать "ноты". Дирижеры часто меняются (сначала самые способные дети, затем остальные). Меняются и группы детей с тем, чтобы каждый ребенок мог пропеть не только устойчивые ступени (до, ми, соль), но и более трудные неустойчивые (ре, фа, ля, си).

### Вторая хоровая ступень (младшие школьники)

План занятий хора второй ступени может выглядеть так: а) тон и полутон; диез, бемоль, "столбика"; строение мажорного лада, строение минорного натурального ряда; мажорное и минорное трезвучия; "хоровой веер"; б) Т — S — Д (тоника, субдоминанта, доминанта).

Важнейшим этапом в развитии музыкального слуха у детей является интонирование и определение на слух тона и полутона. Сначала поются упражнения без каких-либо объяснений с употреблением ручных знаков.

Раз, два, раз, два, раз, вверх; раз, два, раз, два, раз, вверх;

или

Раз, два, раз, два, раз, вниз; раз два раз, два, раз, вниз; и т. д.

Полутоны показываются указательным пальцем, остальные пальцы сжаты в кулак, небольшое движение вверх — полутон вверх; небольшое движение вниз — полутон вниз.

По этому же принципу построено двухголосное упражнение в квинту, где верхний голос поет пятую и шестую ступень, а нижний — первую и вторую.

Пять, шесть, пять, шесть, пять вверх, пять, шесть, пять, шесть, пять вверх; и т. д.

Раз, два, раз, два, раз, вверх, раз, два, раз, два, раз, вверх.

После практического усвоения подобных упражнений легко объяснить детям разницу между тоном и полутоном. Для наглядности также употребляем показы



рукой. Тон вниз - ладонь повернуть книзу, сделать замах и широкое движение руки сверху вниз.

Тон вверх — ладонь повернуть кверху, сделать замах и широкое движение руки снизу вверх (если нужно спеть еще один тон вверх или вниз, каждое движение повторяется).

Овладев этими движениями и научившись отличать на слух тон и полутон, дети могут проиллюстрировать руками строение мажорного и минорного натурального лада, которые играют на фортепиано руководителем.

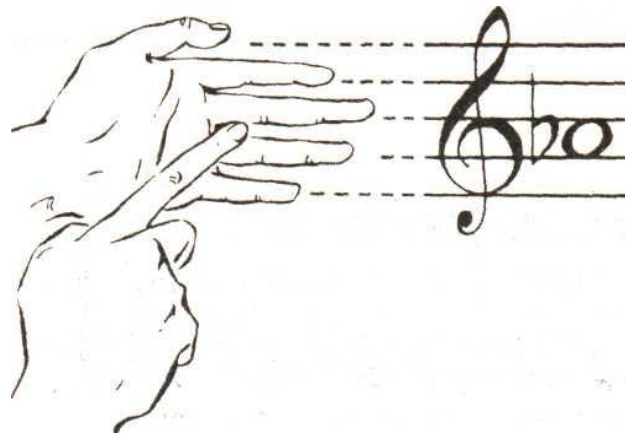
Руководитель играет звукоряд. А дети поют и показывают рукой "Тон, тон, полутон, тон, тон, тон, полутон"

Теперь уместно рассказать детям о знаках альтерации: диезе и бемоле.

Диезы "по руке" фиксируются поднятием кисти правой руки вверх:



Бемоли опусканием кисти правой руки вниз:



Первое знакомство с диезами и бемолями при пении "по руке" даются на основе до мажорного лада. Даются такие упражнения, в которых с появлением знаков альтерации еще больше усиливается тяготение неустойчивых ступеней к устойчивым<sup>23</sup>:

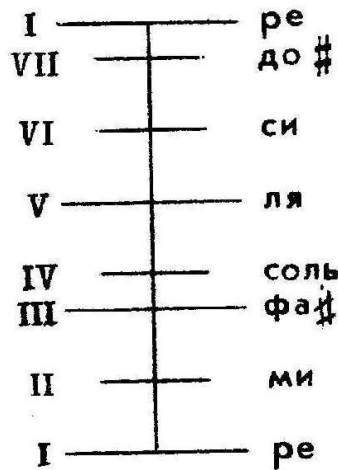
<sup>23</sup> С этого момента целесообразно начинать пение упражнений по нотной записи, постепенно осваивая с детьми правила фиксации музыкальной речи, формируя их целостную музыкальную грамотность, развивая слух и совершенствуя вокально-хоровые навыки. Система упражнений на развитие музыкальной грамотности певцов даны в нотном приложении 4.



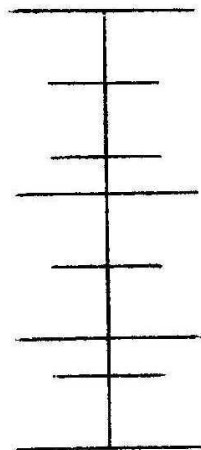
Для лучшего усвоения мажорного и минорного лада мы используем болгарскую "столбицу". На "столбице" большими черточками отмечаются устойчивые ступени, меньшими неустойчивые; расстояние между ступенями образующими тон, в два раза шире, чем между ступенями образующими полутона.

С правой стороны у каждой черточки можно расположить слоговые обозначения нот, слева мы добавляем для наглядности цифровые обозначения ступеней.

Например, ре-мажор:



Минор (натуральный) также легко усваивается по "минорной столбице", которая сравнивается с мажорной. Дети поют: тон, полутона, тон, тон, полутона, тон, тон. Педагог играет или показывает указкой по столбице.

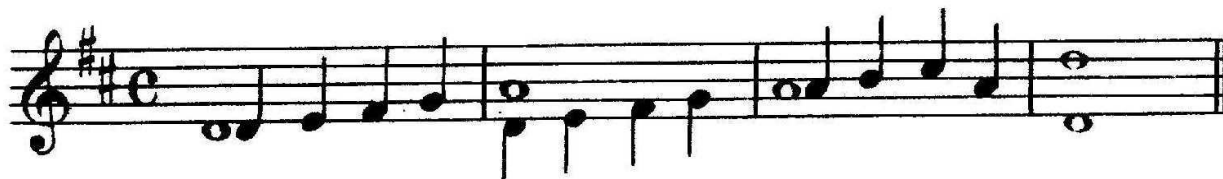


Детям объясняется принцип параллельности мажора и минора.

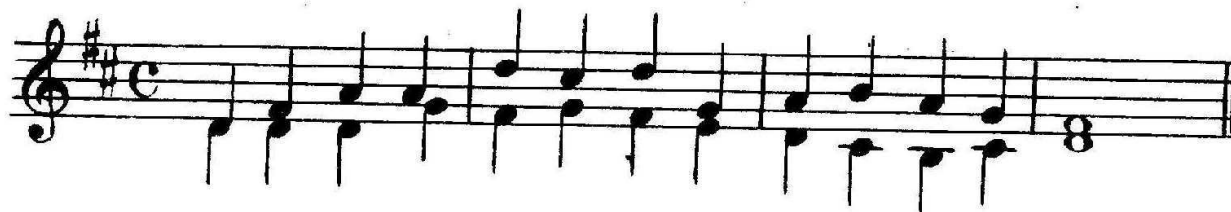
Натуральный минор строится на VI ступени мажорного лада и имеет те же ключевые знаки, что и мажор. Устойчивыми ступенями становятся VI, I, III мажора; в миноре это I, III, V ступени.

Применение столбицы укрепляет навыки пения двухголосия. Для исполнения двухголосных упражнений берутся две указки разного цвета, например, белая и синяя. Белая указка показывает первый голос, синяя второй.

Сначала по "столбице" поются упражнения с поочередным движением голосов.



Затем самые различные сочетания из устойчивых и неустойчивых ступеней.



Очень важно, чтобы дети на слух определяли разницу между мажорным и минорным трезвучием. Для этой цели сравниваются трезвучия одноименного мажора и минора (до мажор — до минор, ре мажор — ре минор и т. д.).

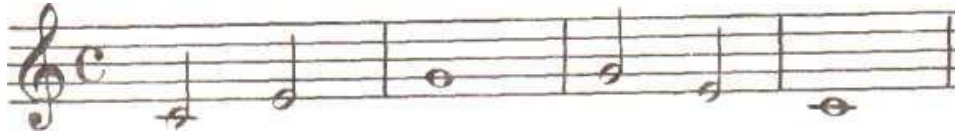
Здесь применяется прием пения по руке, где наглядно дети видят изменение терции трезвучия. Мы обращаем внимание детей на "светлое" звучание мажорного трезвучия и более "темное" звучание минорного.



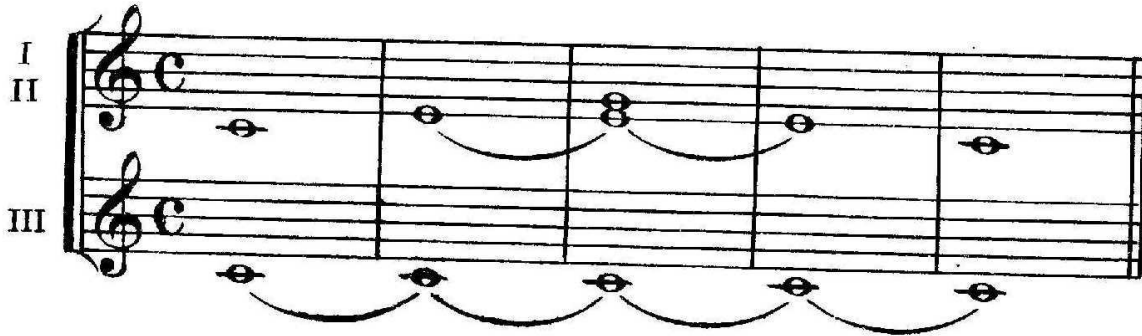
Руководитель играет на фортепиано мажорное или минорное трезвучие, а дети пропевают его сначала на какой-либо слог (ля, лю, лё и т. д.), затем с названием нот.

Продолжая развивать у детей навыки пения многоголосия, можно использовать методический прием под названием "хоровой веер". Для чего сначала хор делится, например, на три группы: первая, вторая, третья.

Упражнение пропевается мелодически с ручными знаками или по "руке".



Затем "веер" раскрывается. Первая группа держит нижнюю ноту, а вторая и третья переходят на следующую; затем вторая группа остается на данной ноте, а третья поднимается на следующую ступень.



По принципу "хорового веера" можно музыкально поздороваться и попрощаться с руководителем или друг с другом.



Сочетание ступеней при использовании приема "хорового веера" могут быть самые разнообразные. Например, поется сначала мелодически такая попевка:



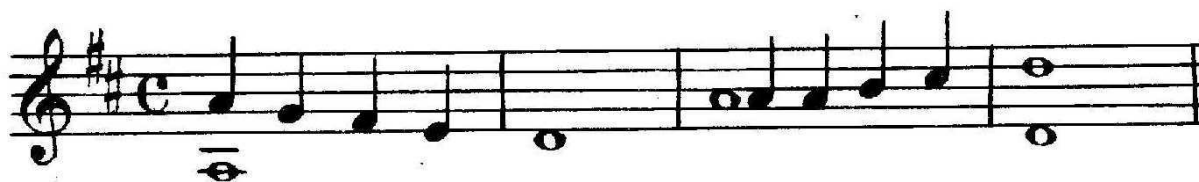
Затем применяем принцип "хорового веера".



При очередном раскладывании "веера" группы желательно менять. Например, та группа, которая пела первый голос, может спеть третий; третья второй, вторая первый и т. д.

Уже в дошкольный период необходимо развивать у детей гармонический слух. Первое условие для развития гармонического слуха это умение петь свой голос при одновременном восприятии другого голоса. Усвоив разницу между устойчивыми и неустойчивыми ступенями лада, дети хорошо воспримут понятие — тоника и тоническое трезвучие.

Но вот дети замечают, что пятая ступень устойчивая в тоническом трезвучии, в других сочетаниях активно тяготеет к первой ступени тоники. Поются упражнения, которые подчеркивают это тяготение.



Мы объясняем детям, что на пятой ступени строится доминантовое трезвучие, и сразу же даем на слух примеры, где сочетаются Т и Д.



Для определения на слух Т — S — Д, рисуются карточки с их буквенным и цифровым обозначением:

Т — I, S — IV, Д — V (желательно карточки разного цвета);

Т — синяя, S — зеленая, Д — красная.

При смене функции дети поднимают ту или иную карточку.

Сначала приводим примеры, где сочетаются Т с Д, а дети должны поднять нужную карточку.



По этому же принципу даются примеры на сочетание T и S.



А затем сочетание всех трех функций. (Русская народная песня "Во поле береза стояла").



Теперь, зная и определяя на слух все основные гармонические функции, находим их в уже разученных песнях.

Для общего музыкального развития гармонический слух очень важен. Фактически, начав работу по воспитанию гармонического слуха, еще на младших хоровых ступенях, мы продолжаем эту работу на всех последующих ступенях.

### Развитие чувства ритма\*

На первой же хоровой ступени развитию чувства ритма у учащихся уделяется серьезное внимание. Не проводя специальных занятий по ритмике, мы вводим ритмические упражнения, включающие движение, марширование, элементы танца. Кроме того, проводятся различные несложные упражнения на имеющихся ударных инструментах: кубиках, звоночках, треугольниках, барабанах, бубнах, металлофонах и др. Для этой цели также служат руки и ноги детей.

Все ритмическое воспитание, все упражнения подчинены основной цели правильному ритмическому восприятию детьми изучаемого или слушаемого музыкального материала, а также воспитанию у них навыков ритмического акком-

\* Часть материала этого раздела дается на основе учебно-методического пособия В.А. Куцанова "Использование элементов относительной сольмизации на уроках сольфеджио", а также книги под редакцией Л. Л. Баренбойма "Система детского музыкального воспитания Карла Орфа" (Л., 1970).

панемента. Возможны различные варианты ритмического аккомпанемента: дети аккомпанируют на музыкальных инструментах (фортепиано, металлофон, блок-флейты и т. д.) хормейстеру, поющему знакомые песни; одна группа учащихся аккомпанирует другой.

Большую помощь в освоении ритмических групп оказывают ритмические слоги; они удобны в вокальном отношении, их можно не только читать, но и пропевать, фиксируя в сознании учащихся тот или другой ритмический рисунок не только ритмически, но и звуковысотно:

-   -	ТА - ("Шаг")	- □ -	ТАЙРИ (этот слог удобнее, чем ТИЙРИ, хотя ТИЙРИ правильное)
- □ -	ТИ-ТИ ("бегать")	7 -	СЕ
- ≡ -	ТИРИ-ТИРИ	h   -	ТИ ТАИ
- □ -	ТИ-ТИРИ	□ .	РИ ТАИ
□ □ -	ТИРИ-ТИ		
h   h -	ТИ ТА ТИ (синкопа)		
♩ ———	ТАА		
♩ . ———	ТААА	3 □	ТИ-ТИ-ТИ
○ ———	ТАААА	3 □ 	ТИ-ТА-ТА

В размерах и каждая ритмическая доля читается в два раза шире (восьмая — ТИ становится ТА и т. д.)

Приемом, подкрепляющим работу, проводимую с помощью ритмических слогов, может быть метрическая четвертная пульсация при помощи равномерного отстукивания\*\* Четвертная пульсация основная, особенно на начальном этапе, но она не исключает другой ритмической пульсации скажем, восьмыми (тогда правая рука отстукивает шестнадцатые) или половинными, например 3/2 (правая рука отстукивает четверти) и т. д. Четвертная пульсация отстукивается ладонью левой руки, а ее дробление (сначала на восьмые, а затем и на триоли) указательным или средним пальцем правой руки. В это время ритмический рисунок воспроизводится голосом.

Этот же прием важен при проведении устных музыкальных диктантов и при музыкальном анализе прослушиваемой музыки. Прием отстукивания незаметен при чтении с листа и любого чтения нот с абсолютной сольмизацией. Необ-

\*\* Четвертная пульсация — основная, особенно на начальном этапе, но она не исключает другой ритмической пульсации — скажем, восьмыми (тогда правая рука отстукивает шестнадцатые) или половинными, например 3/2 (правая рука отстукивает четверти) и т. д.



ходимость в пропевании ритмических слогов и в отстукивании со временем отпадает, и на смену им приходят дирижерские схемы. По плану занятий хорового сольфеджио, проводимых в хоровых студиях, дирижерская схема появляется лишь на третьей хоровой ступени (для многих детей это 3—4-й год обучения в студии, при этом учитываются иногда 2—3 года занятий в дошкольной группе). Сначала учащиеся правой рукой дирижируют, а левой (одним пальцем) отстукивают дробление основного метроритма (четвертями, восьмыми, триолями и т. д.). После того, как хормейстер убедится в освоении дирижерской схемы, отстукивание левой рукой отменяется.

### Первая хоровая ступень

На первых занятиях основной задачей является усвоение простейших ритмических сочетаний. Например, хождение под музыку марша с мелодическим рисунком, изложенным четвертями:



При этом дети одновременно с ходьбой приговаривают: "Шаг, шаг, шаг". Затем можно каждый шаг фиксировать еще хлопком двумя руками. Сразу же после упражнения с четвертными долями проводятся упражнения с восьмыми. При движении под танцевальную музыку, скажем польку, дети учатся легко на носочках двигаться ровными восьмыми, одновременно хлопая в ладоши (восьмыми же) и приговаривая слова "бе-гать", "бе-гать". Для закрепления разницы между двумя ритмами важно чередовать слова "шаг" и "бе-гать". Когда эта разница хорошо усвоена детьми, можно перейти к самым различным упражнениям на сочетание четвертей и восьмых.

Детям объясняют, что вместо слова "шаг" можно говорить слог "та", вместо "бе-гать" "ти-ти". Сразу же дается ритмический рисунок с подобным обозначением, то есть "та", "та", "ти-ти", "та". Здесь хорошо показать ребятам, как записываются четверть и восьмая. Обычно дети легко воспринимают названия подобных ритмических рисунков и охотно выполняют такие упражнения. На этом этапе эффективность усвоения материала еще больше увеличивается, если применять игровые приемы, так называемые ритмические игры. Самая простая игра называется "Эхо": хормейстер отстукивает ритм четырьмя пальцами (без большого) по ладони левой, а дети повторяют этот ритмический рисунок. Сначала дается двух-тактовый ритмический рисунок:



Подобные ритмические рисунки полезно строить, исходя из текста знакомых детям песен, скороговорок, отрывков из стихотворений и т. д. Например: "Жили у бабуши два веселых гуся. Один серый, другой белый, два веселых гуся".



В результате получается такой ритмический восьмитактовый рисунок, который в зависимости от восприятия дается по частям (по два такта, по четыре) или целиком:



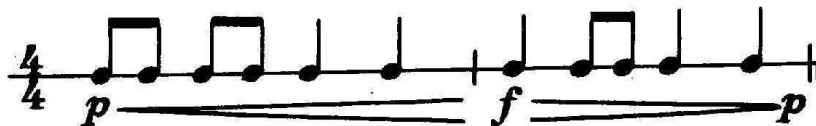
Далее игра "Эхо" несколько усложняется. Теперь после четырех тактов, прохлопанных хормейстером, учащиеся повторяют рисунок со слогами "та" и "ти".

Практические навыки произнесения или впоследствии пропевания различных ритмических рисунков или мелодий приобретаются детьми задолго до осознания ими теоретического понятия "четверть" и "восьмая".

На этом же этапе интересна игра "Эхо" с применением возможной различной нюансировки. Методика игры в принципе та же, то есть правая рука (четыре пальца) отбивает ритм полевой, но в зависимости от нюанса удар правой руки приходится либо по краю руки *p* либо (чем ближе к середине ладони, тем громче) по центру *f*.



Затем выполняются упражнения на *крецендо* и *диминуэндо*.



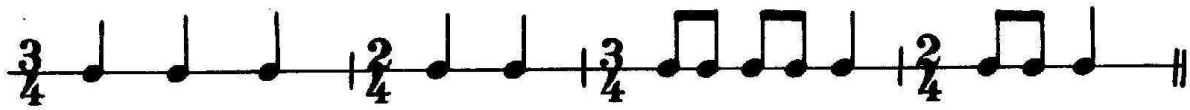
В начале обучения ритм можно записывать и без тактовых черт. После объяснения понятия о сильной доле в упражнения вписываются тактовые черты.

В первом полугодии объясняется значение четвертной паузы. Во время отстукивания ритмических рисунков четвертная пауза показывается мягким разведением кистей рук в стороны (правая кисть вправо, открытая ладонь от себя; левая кисть влево, также открытая ладонь от себя). Чтобы разнообразить упражнения, применяются специальные ритмические таблицы на 2/4 и 3/4 с различным сочетанием четвертей и восьмых. Большую пользу при закреплении ритмических навыков приносит исполнение так называемых ритмических партитур. Хор делится на несколько групп: например, одна группа ударяет в бубны, другая в барабаны, третья в треугольники, четвертая исполняет глоссандо на металлофоне, пятая хлопает в ладоши, шестая стучит ногами.

Все ритмические упражнения проводятся в неразрывной связи с разучиваемым песенным репертуаром, а также с упражнениями хорового сольфеджио в других разделах.



Чтобы дети лучше поняли разницу между размерами 2/4 и 3/4, даются упражнения с переменными размерами:

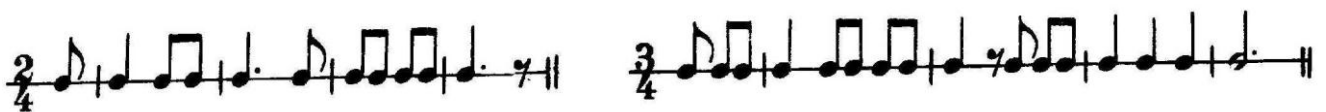


При изучении последующих ритмических групп происходит сравнение дроблений, например, шестнадцатые сравниваются с восьмыми:



На этом этапе употребляется в основном инструментальная группировка. Хормейстер может акцентировать внимание детей на разнице группировок инструментальной и вокальной, но даже пение со словами на этой ступени проходит по инструментальным группировкам.

На этой же ступени появляется затакт. Дети должны понять, почувствовать устремленность затакта к сильной доле. Пример упражнения:



Многие упражнения постоянно поются на ритмические слоги, а также со словами (если это отрывки из песен) и обязательно сольмизируются в удобных тональностях. Вот, например, упражнение, которое сначала дается только ритмически, затем звуковысотно и, наконец, в разных тональностях:



На второй хоровой ступени продолжается игра в "Эхо" с постоянным усложнением ритмических и других задач. В частности, в игру включаются новые тембры; кроме хлопков в ладоши и ударов ногой, вводятся также удары двумя руками по коленкам.

Так выглядит индивидуальная партитура учащегося с применением ряда средств «собственного ритмического инструментария».

Хлопки:  
Удары по коленям:  
Удары ногой:

На второй ступени важны ритмические упражнения, в которых наряду с ровными ритмами появляются пунктирные, а позже (в конце второй ступени в начале третьей) синкопированные.

Продолжается расширение музыкального инструментария. Элементарное музицирование (особенно на первых двух ступенях) способствует музыкальному развитию детей, прежде всего возникновению чувства ансамбля, усвоению понятия о тембрах и т.д.

Например, упражнение для трех видов ритмических инструментов:

Музыкальное упражнение для трех видов ритмических инструментов, представленное на нотном стане в 4/4 такте. Упражнение состоит из двух систем. Первая система включает три стана: верхний — для Деревянных палочек (с нотными знаками), средний — для Маракасов (с ритмическими знаками), нижний — для Барабана или бубна (с ритмическими знаками). Вторая система — продолжение упражнения, также с тремя станами. В начале упражнения на первом стане звучит мелодия из четверных нот, на втором — ритмический рисунок из восьмых и шестнадцатых нот, на третьем — ритмический рисунок из четверных нот.

## В.Х. ХАЧАТУРОВ.

### ТАЙНЫ ПЕВЧЕСКОГО ДЫХАНИЯ В ДЕТСКОМ ЭСТРАДНОМ ПЕНИИ

Наблюдения различных современных обучающих систем, а также авторский опыт детского вокального воспитания позволили сделать вывод о том, что процесс формирования певческой культуры детей и подростков основывается на ряде существенно важных принципов:

- деятельностного подхода;
- единой направленности, системности и комплексного характера музыкального воздействия на личность ребенка;
- демократичности (обучение всех желающих, независимо от уровня развития музыкальных способностей);
- радости общения с музыкой (радости познания и радости труда, радости концертного выступления и радости преодоления очередной трудности);
- тесных межпредметных связей с другими музыкальными дисциплинами, видами искусства, гуманитарными науками, самой жизнью.

Однако каждый творчески работающий вокалист избирает свой стиль, свои характерные приемы и оптимальные методы целенаправленного педагогического воздействия, исходя из целей и задач профессиональной деятельности, типа образовательного учреждения, в котором он работает, особенностей контингента учащихся, структуры, содержания и форм обучения.

В связи с этим можно утверждать, что разработка унифицированной программы или методики постановки детского голоса в принципе невозможна, на сегодняшний день накоплен достаточный практический опыт (постоянно расширяющийся и совершенствующийся), который заслуживает внимания, как начинающих педагогов-вокалистов, так и специалистов со стажем.

Интересы современных детей и подростков формируются в условиях «ажиотажа» массового слушателя вокруг популярных жанров вокальной музыки, прежде всего, эстрадного пения. Это - явление времени, которое невозможно отменить или запретить, следовательно, нужно стремиться к тому, чтобы учащиеся (в особенности подростки) обращались к лучшим образцам эстрадной музыки, умели по достоинству оценить художественную ценность предлагаемой им продукции, владели качественными исполнительскими навыками.

В этом отношении весьма интересен опыт Заслуженного работника культуры РФ, педагога-вокалиста Государственного музыкального училища эстрадно-джазового искусства В.Х. Хачатурова, который на протяжении ряда лет ведет работу в детской студии «КЛАСС», где дети среднего и старшего школьного возраста обучаются искусству эстрадного пения. Им разработана оригинальная система вокального воспитания, получившая сегодня достаточно широкое распространение в педагогической практике.

Основу этой методической системы составляет комплекс вокальных упражнений, формирующих специальные навыки эстрадно-джазового пения. Весь комплекс условно делится автором на три ступени:

1. Пение согласных и гласных звуков, интонированный вдох, вокальная биомеханика.
2. Пение интервалов.
3. Подготовка к концертному исполнению.

В работе с детьми В.Х. Хачатуров исходит из особенностей субъективного восприятия детьми собственного голоса, его подражательной функции (бессознательное детское пение основывается на подражании звукам природы). Поэтому многие вокальные упражнения, предложенные автором, опираются на ассоциативный и жизненный опыт ребят.

Педагог активно применяет на занятиях игровые приемы, вся работа ведется, стоя перед зеркалами. Освоение навыков эстрадного пения осуществляется по принципу «*понять-осознать-сделать*».


## **Первая ступень**

### I этап.

*Упражнение 1.* Имитация «свиста» и завывания вьюги.

а) продувание воздуха, похожее на свист, но сопровождаемое звуком, возникающим при колебании связок;

б) пропевание вокальных упражнений<sup>24</sup>.



Вью - у,          вью - у,          вью  
 Вьё - о,          вьё - о,          вьё  
 Вье - е,          вье - е,          вье

*Упражнение 2.* Имитация плача (воя, стона) и озорного смеха. При исполнении важен характер и образное ощущение звука.




Вью - у,          вью - у,          ха - а - а - а - а.  
 Гу - у,          гу - у,          ха - а - а - а - а.

*Упражнение 3.* Работа губного резонанса (губной звук «в») в положениях рта: а) губа на губу, б) верхние зубы на нижнюю губу, в) нижние зубы на верхнюю губу, г) фонация звука через расческу, обернутую папиросной бумагой. Данное упражнение позволяет «включить» грудной резонатор.

*Упражнение 4.* Пение с вибрацией губ. В усложненном варианте при пении слегка растягиваются уголки рта, и добавляется вибрация кончика языка.

а)



б)



*Упражнение 5.* Вибрация (звук «р»).

а) вибрация у верхнего неба,

б) вибрация у корня языка (гуление)

Выполнение варианта «б» зависит от строения языка певца, поэтому не следует пугаться, если ребенок не справляется с заданием.

<sup>24</sup> Все вокальные упражнения первой ступени поются с транспонированием на ½ тона вверх и вниз в пределах диапазона си мал. - фа#².

## II этап.

На данном этапе ведется работа с открытыми гласными. Главная установка – звук рождает ощущение.

*Упражнение 1.* Удивление с активным произнесением гласной на вдохе с одновременным резким движением рук:

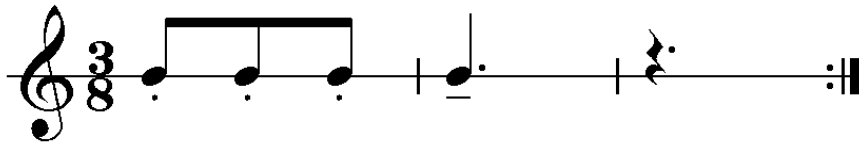
на «а» - руки в стороны (естественно опускается диафрагма),

на «у» - руки в стороны - вверх (вертикаль),

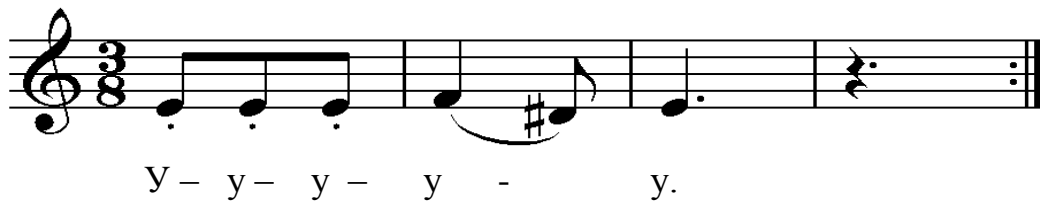
на «и» - руки в стороны - вниз (горизонталь).

*Упражнение 2.* Работа диафрагмы. Важно, чтобы при исполнении динамика звука не угасала, а была регулируемой.

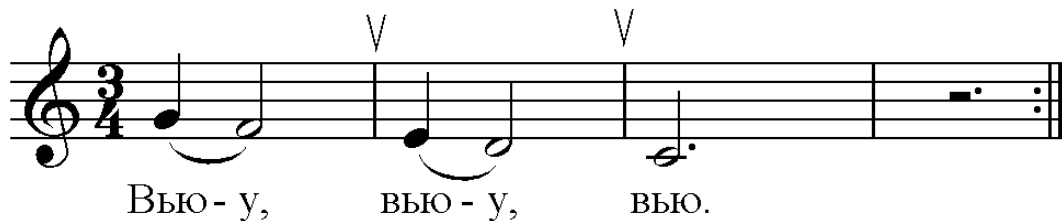
а) пение ритмической группы на унисоне



б)



в) исполнение коротких фраз со снятием гласного звука на выдохе, при пении в нижнем регистре выдох сопровождается «кряхтением»



*Упражнение 3.* Смещение резонаторов. Данное упражнение ставит эстрадную манеру пения гласных звуков. Этот процесс начинается с открытия гласных звуков. При пении руки «дежурят» на щеках (у челюстно-височного сустава), осуществляя самоконтроль за размыканием челюстей. Челюсть опускается вперед – вниз, кромка языка находится у нижних зубов, которые размыкаются примерно на 0,5 см. При выполнении упражнения важно достичь эмпирического (равномерного надсвязочного и подсвязочного давления). Главная установка – самоконтроль, который автор называет «думать ушами».

И - и - и - и - и - и - и - и - и  
 Э - э - э - э - э - э - э - э - э  
 А - а - а - а - а - а - а - а - а  
 О - о - о - о - о - о - о - о - о  
 У - у - у - у - у - у - у - у - у

### III этап.

В основе большинства упражнений лежит музыкальная игра, в которой предусмотрены последовательная смена гласных и положения рук. Ноги – на ширине плеч. Пение фраз, а затем целого предложения – на одном дыхании. Схема:

гласный «у» - руки в замке высоко над головой,  
 гласный «о» - нимб над головой из сомкнутых рук,  
 гласный «а» - руки на голове (на родничке),  
 гласный «э» - руки с развернутыми вперед ладонями у висков,  
 гласный «ы» («и») – руки в стороны.

*Упражнение 1.* Удивление (произнесение гласных на вдохе с одновременным разведением рук в стороны).

*Упражнение 2.* Пение с движением рук по схеме.

а) на унисоне - ряд гласных «у – о – а – э – ы»,

б)

у - о - а - э - ы

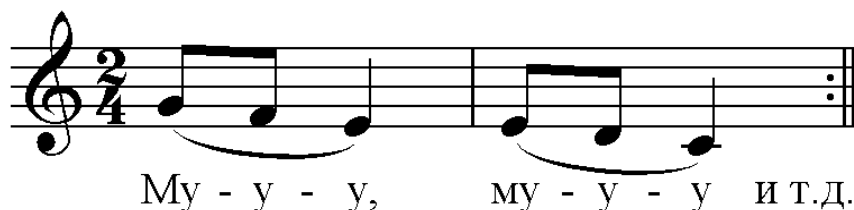
в)

у - о - а - э - ы

*Упражнение 3.* Интонирование согласных. Установка - подражание звукам природы: мычание (звук «м»), вычание (звуки «в», «б»), нычание (звук



«н»), зудение (звук «з»), жужжание (звук «ж»), рычание (звук «р») при открытом рте (при возникновении трудностей можно придерживать нижнюю челюсть рукой, поставив пальцы на нижние зубы).

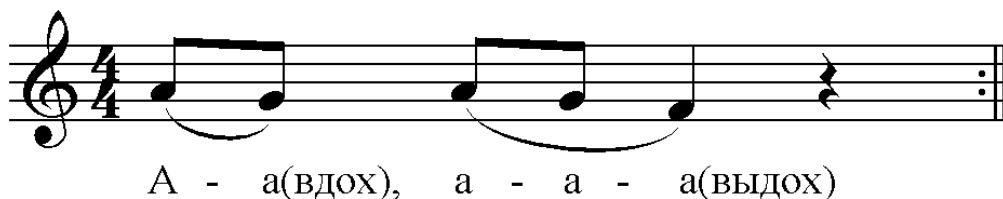


*Упражнение 4.* Интонирование гласных на одной высоте с противодвижением на вдохе и на выдохе («в себя и из себя»). Первый прием, как утверждает автор гораздо полезнее.

а) поочередное пропевание нескольких звуков на вдохе, затем на выдохе:



б) смена вдоха-выдоха при пении одной фразы, что в последствии дает возможность петь суперфальцетом.



*Упражнение 5.* Вокализация гласных в одной фразе.



## Вторая ступень

Система упражнений второй ступени посвящена работе над интерваликой, в которой базовыми интервалами являются б.3 и м.3 как характерные признаки мажора и минора. Также важной при обучении детей эстрадному пению, по мнению автора, является работа над сочетанием интервалов б.2 и м.3, вокализацией эстрадно-джазовых интонаций (например, блюзовой идиомы), по освоению различных исполнительских приемов и акустических форм. Все упражнения пропеваются с транспонированием вверх и вниз на  $\frac{1}{2}$  тона с учетом индивидуальных возможностей ученика.



нения направлены на мобилизацию готовности к исполнительской работе. Важно петь упражнения радостно и чисто.

Мэ - э - э - э - э - э - э - э - э  
 Ма - а - а - а - а - а - а - а - а

Мэ - э - э - э - э - э - э - э - э

Гма - а - а - а - а - а - а - а - а

### 3 ступень

Комплекс экспресс – упражнений, необходимых для подготовки к концертному выступлению, т. е. выполняемых непосредственно перед выходом на сцену.

*Упражнение 1.* Произвольный активный вдох на открытые гласные, руки резко поднимаются в стороны.

*Упражнение 2.* Пропевание гласных на вдохе, на основном тоне исполняемой песни.

*Упражнение 3.* Пение гласных на унисоне: звук тянется на одном дыхании, не угасая, меняется лишь форма рта (у-о-а-э-ы-и).

*Упражнение 4.* Пение открытых гласных поочередно на вдохе и на выдохе.

*Упражнение 5.* Пение широких интервалов сверху вниз на легато с использованием открытых гласных звуков. Верхний звук интервала исполняется на вдохе, нижний – на выдохе.

*Упражнение 6.* Пение широких интервалов (интонаций) из исполняемой песни на слог «гма-а», одновременно делая наклон вперед и опуская соединенные над головой руки вниз в соответствии с движением звуков.

*Упражнение 7.* Активизация губного резонанса. Звучащее «в» в различных положениях «зубы-губы» на унисоне в заданном ритме, снятие на выдохе.



*Упражнение 8.* Вибрация губ. Указательные пальцы придерживают «ямочки» у уголков рта, что позволяет контролировать позицию, характерную для эстрадного пения.

а)



б)



*Упражнение 9.* Работа над вдохом. Важно «включить» эмоциональный фактор при озвучивании вдоха: а) хрюканье на вдохе, б) удивление на вдохе, в) визг на вдохе, г) испуг на вдохе и т.п.

*Упражнение 10.* Работа над звукоизвлечением. Самоконтроль за формой рта (ямочки на щечках).



Гмэ - э - э,      Гмэ - э - э,      Гмэ - э - э - э - э  
Гма - а - а,      Гма - а - а,      Гма - а - а - а - а

*Упражнение 11.* Имитация звуков (см. упр.2 из комплекса 1 ступени). При исполнении стремиться петь нижние звуки в высокой позиции без напряжения гортани. Варианты имитаций: стон – смех, обида – чхи и др.

*Упражнение 12.* Работа над эстрадной манерой пения. Важно помнить о неизменном положении рта и ямочках на щечках.



Гмэ - э...  
(Гма - а..., ГМО - о..., ГМЫ - ы..., ГМЭ - э...)



## РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллин Э.Б., Николаева Е.В. Методика музыкального образования: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / Под общ. ред. М.И. Ройтерштейна. – М.: Музыка, 2006. – 336 с.
2. Абелян Л. Хоровое исполнительство как путь духовного обогащения подростков // Муз. воспитание в школе. - Вып. № 13. – М.: Музыка, 1978.
3. Адулов Н.А. Руководство по постановке певческого и разговорного голоса. – Липецк, 1996.
4. Алексеева Л. Художественно-синкретический метод в вокально-хоровой практике на уроках музыки // Искусство в школе. – 2001. - № 3.
5. Алиев Ю.Б. Настольная книга школьного учителя-музыканта. – М.: Владос, 2000. – 336 с.
6. Алиев Ю.Б. Пение на уроках музыки. – М.: Просвещение, 1978. – 175 с.
7. Алиев Ю.Б. Пение на уроках музыки: конспекты уроков, репертуар, методика. – М.: Изд-во ВЛАДОС-ПРЕСС, 2005. – 431 с.
8. Алиев Ю.Б. Пути формирования навыков многоголосного пения в детском хоре // Муз. воспитание в школе. - № 10. – М.: Музыка, 1975.
9. Алмазов Е.И. Анатомо-физиологические предпосылки для правильного развития детского голоса // Тезисы IV науч. конф. НИИ ХВ АПН РСФСР. – М., 1972. – С. 18.
10. Апраксина О.А. Методика развития детского голоса. Учебное пособие. – М.: МГПИ, 1983.
11. Апраксина О., Орлова Н. Выявление неверно поющих детей и методы работы с ними // Муз. воспитание в школе. - № 10. – М.: Музыка, 1975.
12. Асафьев Б.В. О хоровом искусстве. – Л.: Музыка, 1980. – 216 с.
13. Аспелунд Д. Л. Развитие певца и его голоса. М.-Л.: Музгиз, 1952. - 190 с.
14. Багадуров В.А. Воспитание и охрана детского голоса: Сб. Статей. – М., 1953.
15. Багадуров В.А. Вокальное воспитание детей. – М., 1953.
16. Багадуров В.А. Начальные приемы развития детского голоса. – М., 1954.
17. Бандина А.В. Уроки пения в школе. – М.: Музыка, 1969. – 169 с.
18. Батуриная Т. Петь всем детям без исключения // Музыка в школе. - 1990. - № 3.
19. Барсов Ю.А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М.И. Глинки. – Л., 1968.
20. Беркман Г.Л., Грищенко К.С. Музыкальное развитие учащихся в процессе обучения пению. / Под ред. Л.В. Занкова. - М.: АПН РСФСР, 1961. – 186 с.

21. Блинова. Некоторые вопросы музыкального воспитания школьников в свете учения о высшей нервной деятельности. – М. – Л.: Педагогика, 1964. – 260 с.
22. Бочев Б. Эмоциональное и выразительное пение в детском хоре // Развитие детского голоса. – М.: Академия пед. наук, 1963. – 342 с.
23. Брандель С. Дифференцированное обучение пению в 1 классе общеобразовательной школы // Музыкальное воспитание в школе. – Вып. 6. – М.: Музыка, 1970.
24. Венгрус Л.А. Пение и «фундамент музыкальности». – Вел. Новгород, 2000.
25. Венгрус Л.А. Начальное интенсивное хоровое пение. – СПб., 2000.
26. Ветлугина Н.А. Индивидуальное и типичное в музыкальном творчестве детей. - М.: Музыка, 1972.
27. Ветлугина Н.А. Музыкальное развитие ребенка. - М.: Просвещение, 1968. – 415 с.
28. Вербов А. Техника постановки голоса. – М., 1961.
29. Виноградов К. Работа над дикцией в хоре. – М., 1967.
30. Витт Ф. Практические советы обучающимся пению. – Л.: Музыка, 1968.
31. Вопросы вокальной педагогики / Под ред. Л. Дмитриевой. – М.: Музыка, 1976 - № 5, 7.
32. Вопросы методики начального музыкального образования. / Сост. В.С. Натансон, К.С. Руденко. - М.: Музыка, 1981. – 153 с.
33. Вопросы физиологии пения и вокальной методики: Вып. XXV. – М.: ШМПИ им. Гнесиных, 2975.
34. Воспитание музыкой. Из опыта работы / Сост. Т.Е. Вендрова, И.В. Пигорева. – М.: Просвещение, 1991.
35. Гарсиа М. Школа пения. – М., 1957.
36. Гатауллина Н.Т. Совершенствование вокально-хорового воспитания младших школьников на основе синтеза речевой и певческой деятельности: Дисс. канд. пед. наук. – М., 2000.
37. Гембицкая Е.Я., Лобачёва Е.Я. Хор института художественного воспитания: содержание и методы работы. – М.: Музыка, 1954.
38. Голубев П.В. Советы молодым педагогам-вокалистам. – М., 1963.
39. Горюнова Л. Певческое музицирование как творческая деятельность на уроке музыки // Музыкальное воспитание в школе. – Вып. 8. - М., 1972.
40. Горюнова Л.В., Маслова Л.П. Урок музыки - урок искусства. - М.: Музыка, 1989. - 64 с.
41. Гоце М., Купер Н., Браун К. О вокальной работе в школе // Искусство в школе. – 1991 - №3.
42. Грачева М.С. Морфология и функциональное значение нервного аппарата гортани. – М., 1956.
43. Гродзенская Н. Л. Подготовка к пению по нотам: Беседы о музыке на уроке // Музыкальное воспитание в школе. – Вып. 10. – М., 1975.
44. Дашанова Г. Экспериментальные хоровые занятия в общеобразовательной школе // Музыка в школе. - 2003. - № 4.

45. Детский голос / Под ред В.Н. Шацкой. – М., 1970.
46. Дзержинская И.Л. Музыкальное воспитание младших школьников: Пособие для учителей. – М.: Просвещение, 1985. – 160 с.
47. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 2000.
48. Дмитриева Л.Г., Ройтерштейн М.И. Школьная музыка. Методические рекомендации для педагогической практики студентов музыкально-педагогических факультетов педагогических ВУЗов. – М.: Академия, 1984. – 83 с.
49. Дмитриева Л.Г., Черноиваненко Н.М. Методика музыкального воспитания в школе. – М.: Академия, 2000. – 240 с.
50. Добровольская Н. Распевание в детском хоре начальной школы. – М., 1969.
51. Добровольская Н., Орлова Н. Что надо знать о детском голосе. – М.: Музыка, 1972.
52. Дубровская Е.А. Практические занятия по курсу «Теория и методика музыкального воспитания детей». Для студентов-заочников IV-V курсов факультетов дошкольного воспитания педагогических институтов. – М.: Просвещение, 1986. – 48 с.
53. Дышлевская В.А. Русская народная песня в музыкальном воспитании учащихся. – М., 1956. – 84 с.
54. Евсеев А.И. Методика формирования навыков одноголосного, двухголосного и трёхголосного хорового пения на уроках музыки. – М., 1974.
55. Евсеев А.И. Начальные вокально-хоровые упражнения на уроках пения в общеобразовательной школе. – М., 1970.
56. Егоров А.А. Гигиена голоса и его физиологические основы. – М., 1962.
57. Емельянов В.В. Развитие голоса: координация и тренинг. – СПб.: Изд-во «Лань», 2007. – 192 с.
58. Емельянов В.В. О фонопедическом методе развития голоса и вокально-хоровой работе (Федеральная программа «Детский хор») // Искусство в школе, 1998, № 6. – С. 16-20.
59. Емельянов В.В. Фонопедический метод развития голоса. – Л., 1994.
60. Емельянов В. Фонопедические упражнения для выработки и развития показателей певческого голосообразования у лиц с непрофессиональными вокальными данными. – Новосибирск, 1986.
61. Емельянов В.В. Фонопедические упражнения для голосового аппарата, профилактики и устранения расстройств певческого голосообразования в процессе формирования певческих навыков. Методическая разработка. – М., 1997.
62. Ермолаев В., Лебедева Н., Морозов В. Руководство по фониатрии. – Л., 1970.
63. Жданова Т. Игровой метод в развитии музыкально-просветительских интересов младших школьников в детском хоре // Муз. воспитание в школе - № 14. – М.: Музыка, 1979.
64. Зданович А.П. Некоторые вопросы вокальной методики. – М., 1965.



65. Зильберквит М.А. Музыкально-исполнительское искусство. - М.: Знание, 1982. - 56 с.
66. Злобин К.В. Физиология пения в профилактике заболеваний голоса певца. - М., 1958.
67. Искусство хорового пения // Сб. науч. тр. ГМПИ им. Гнесиных. - М.: Гос. муз. изд-во, 1963. - 144 с.
68. Кабалевский Д. Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы. Программа для общеобразовательных учебных заведений. - М.: Просвещение, 1994. - 305 с.
69. Казакова Т.М. Использование системы относительной сольмизации на уроках музыки. Методические рекомендации. - Воронеж: ВОИПКИ-ПРО, 1997. - 24 с.
70. Карасев А. Бесплатные вечерние школы хорового пения. - Вятка, 1903.
71. Кирюшин В.В. Методическое пособие в помощь руководителю хоров. - М., 1970.
72. Ковалёва В. Вокально-хоровые зарядки // Музыкальное воспитание в школе. - Вып. 6. - М.: Музыка, 1970.
73. Кравченко А.М. Секреты бельканто. - М., 1993.
74. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика. - Ростов н/Д.: Феникс, 2002. - 288 с.
75. Куликова Н. К вопросу о работе с неточно интонирующими учащимися первого класса // Муз. воспитание в школе. - № 11. - М.: Музыка, 1976.
76. Лебедева И.А. О.Н. Благовидова - педагог. - М., 1984.
77. Левидов И. И. Охрана и культура детского голоса. М.-Л.: Музгиз, 1939. - 81 с.
78. Леофёрова Н.А. Оценивание творчества детей в процессе вокально-хоровой работы // Музыка в школе. - 2003. - №6.
79. Лиханова М.В. Эмоционально-осознанное интонирование в вокально-хоровой работе со школьниками // Музыка в школе. - 2003. - № 6.
80. Локшин Д.Л. Хоровое пение в русской дореволюционной и советской школе. - М.: АПН РСФСР, 1957.
81. Луканин В. Обучение и воспитание молодого певца. - Л., 1977.
82. Любский С. Двухголосное пение в школе. - М.: АПН РСФСР, 1950.
83. Люш Д.В. Развитие и сохранение певческого голоса. - Киев, 1988.
84. Малинина Е. Вокальное воспитание детей. - Л.: Музыка, 1967.
85. Машевский Г. Вокально-исполнительские и педагогические принципы А.С. Даргомыжского. - Л., 1976.
86. Менабени А.Г. Вокальные упражнения в работе с детьми // Муз. воспитание в школе. - № 13. - М., 1978.
87. Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению. - М.: Просвещение, 1987.
88. Менабени А. Методы вокальной работы в школе // Муз. воспитание в школе. - № 11. - М.: Музыка, 1976.
89. Методика преподавания пения в школе / Под ред. М.А. Румер. - М.: Издательство АПН, 1952. - 347 с.

90. Михайлова М.А. Развитие музыкальных способностей детей. – Ярославль: Академия развития, 1997. – 240 с.
91. Морозов В.П. Биофизические основы вокальной речи. – Л., 1967.
92. Морозов В.П. Вокальный слух и голос. – М., 1965.
93. Морозов В.П. Искусство резонансного пения // Музыка в школе. - 2003. - № 3.
94. Морозов В.П. О развитии детского голоса // Музыка в школе. - 2003. - № 2.
95. Морозов В.П. Развитие физических свойств детского голоса // От простого к сложному. – Л., 1964. – С. 97-106.
96. Морозов В.П. Резонансная теория искусства пения. – М., 2001. Морозов В. Тайны вокальной речи. – Л.: Музыка, 1967.
97. Музыкальная психология. Учебное пособие для вузов / Под ред. В. Петрушина. – М.: ГРИФ, 2008. – 400 с.
98. Назаренко И. Искусство пения. – М.: Музыка, 1963.
99. Никольская-Береговая К. Начальный этап вокально-хоровой работы с детьми. – М., 1967.
100. О детском голосе / Под ред. Н.Д. Орловой. – М.: Просвещение, 1966. – 54 с.
101. Обратитесь к Стрельниковой // Физкультура и спорт, 1993, №№ 11-12; 1994, №4.
102. Овчинникова Т.Н. Воспитание детского певческого голоса в хоре // Детский голос. Экспериментальные исследования / Под ред. В.Н. Шацкой. – М., 1970.
103. Овчинникова Т.Н. Воспитание певческого голоса в хоре // Музыкальное воспитание в школе. – Вып. 8. – М., 1972.
104. Овчинникова Т.Н. К вопросу о воспитании детского певческого голоса в процессе работы с хором // Музыкальное воспитание в школе. – Вып. 10. – М., 1975.
105. Огороднов Д., Панасюк И., Фоменкова Л. О методике комплексного музыкально-певческого воспитания детей в общеобразовательной школе // Музыка в школе, 1989, №2.
106. Огороднов Д.Е. Комплексное музыкально-певческое воспитание. – М., 1987.
107. Огороднов Д.Е. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе. – Л.: Музыка, 1972. – 150 с.
108. Орлова Н.Д. Развитие голоса девочек (О возрастных изменениях). – М., 1960.
109. Перельштейнас Г. Некоторые вопросы музыкального воспитания в хоре мальчиков и юношей // Муз. воспитание в школе - № 10. – М.: Музыка, 1975.
110. Петрушин В.И. Музыкальная психотерапия: Теория и практика. Учеб. пособие. – М., 2000.
111. Пигров К.К. Руководство хором. – М.: Музыка, 1964. – 220 с.

112. Пономарьков И. Занятия пением с детьми, не имеющими достаточного музыкального слуха // Методика музыкального воспитания в начальной школе. – М., 1954.
113. Попков Н.Н. Постановка голоса для вокалистов. – «-е изд., перераб. – М.: Сопричастность, 2002. – 80 с.
114. Программа занятий по народному вокалу / Сост. Н.В. Небогатых. – Курск, 1995.
115. Попов В.С. Русская народная песня в детском хоре. – М.: Музыка, 1985. – 80 с.
116. Программы для внешкольных учреждений и общеобразовательных школ / Под ред. Т.Н. Овчинниковой. – М.: Просвещение, 1978.
117. Развитие детского голоса (Материалы научной конференции по вопросам вокально-хорового воспитания детей, подростков, молодежи) / Под ред. В.Н. Шацкой. – М.: АПН РСФСР, 1963. – 342 с.
118. Рачина Б.С. Петь может каждый // Воспитание музыкой / Сост. Т.Е. Вендрова, И.В. Пигорева. – М.: Просвещение, 1991.
119. Рачина Б.С. Программные материалы школьной хоровой студии. – СПб, 1994.
120. Ригина Г.С. Вокальная импровизация в первом классе // Музыкальное воспитание в школе. - Вып. 13. - М.: Музыка, 1978.
121. Ригина Г.С. Развитие у первоклассников ладовых звуковысотных представлений // Вопросы методики музыкального воспитания детей. – М., 1963.
122. Ригина Г.С. Уроки музыки в начальных классах. – М.: Просвещение, 1979. – 160 с.
123. Ригина Г.С. Уроки музыки в начальных классах. Из опыта работы. / Под ред. Л.В. Занкова. - М.: Музыка, 1979. – 83 с.
124. Рудаков Е.А. Некоторые проблемы акустики и физиологии детского голоса // О детском голосе / Под ред. Н.Д. Орловой. – М., 1966.
125. Рудаков Е.А. О регистрах певческого голоса и переходах к прикрытым звукам // Музыкальное искусство и наука. – Вып. 1. – М., 1970.
126. Романовский Н.В. Хоровой словарь. – Л.: Музыка, 1980. – 144 с.
127. Рудзик Е.Е. Программа учебного (факультативного) курса «Постановка голоса». 1-11 классы учреждений основного (дополнительного) образования. – Курск, 2000.
128. Румер М. Книга по пению. – М.: АПН РСФСР, 1955.
129. Сафонова В.И. Особенности вокальной работы в хоре (активизация резонаторной системы певца в хоре) // Теория и практика хорового исполнительства. Певческое развитие ребенка. – М., 1999.
130. Сергеев А.А. Воспитание детского голоса. – М., 1950.
131. Серебровская И.Г. Музыкальные сказки. – СПб., 1993.
132. Смолевский В.М., Ивлиев Б.К. Нетрадиционные виды гимнастики. – М.: Просвещение, 1992. – 80 с.
133. Соколов В.Г. Работа с хором. – М.: Музыка, 1967. – 228 с
134. Соколова О.П. Двухголосное пение в младшем хоре. – М., 1987.

135. 100 канонов для детского хора / Сост. Л. Абелян и В. Попов. – М.: Музыка, 19698. – 130 с.
136. Столповских В. Работа в детской хоровой студии // Музыка – детям. Вопросы музыкально-эстетического воспитания. Вып. 5. – Л.: Музыка, 1985. – 95 с.
137. Стрельникова А. Парадоксальная дыхательная гимнастика // Физкультура и спорт, 1990, №2.
138. Струве Г.А. Музыка для всех. – М.: Мол. гвардия, 1978. – 206 с.
139. Струве Г.А. Музыка для тебя. – М.: Знание, 1988. – 64 с.
140. Струве Г.А. Хоровое сольфеджио: Методическое пособие для детских хоровых студий и коллективов. - 2-е изд., доп., перераб. - М.: Советский композитор, 1988. — 71 с.
141. Струве Г.А. Хоровое сольфеджио: Методическое пособие по организации музыкально-теоретической работы в детских и юношеских хоровых коллективах. – М.: Советская Россия, 1976. – 40 с.
142. Струве Г.А. Хоровое сольфеджио. В 3 ч. – М.: Изд-во ЦСДК, 1994-1995.
143. Струве Г.А. Школьный хор. – М.: Просвещение, 1984. – 191 с.
144. Стулова Г.П. Акустико-физиологические основы вокальной работы с детским хором: Учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Классик Стиль, 2005. – 152 с.
145. Стулова Г.П. Дидактические основы обучения пению: Учеб. пособие для студентов. – М., 1988.
146. Стулова Г.П. О певческом дыхании в детском хоре // Муз. воспитание в школе. - № 9. – М.: Музыка, 1974.
147. Стулова Г.П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению. – М.: Прометей, 1992. – 270 с.
148. Стулова Г.П. Теория и практика работы с детским хором. – М., 2002.
149. Стулова Г.П. Хоровой класс: Учеб. пособие для студентов. – М.: Просвещение, 1988. – 126 с.
150. Тевлина В.К. Вокально-хоровая работа // Музыкальное воспитание в школе. – Вып. 15. – М., 1982. – С. 43-77.
151. Тевлина В.К. Методика работы над песней // Музыкальное воспитание в школе. – Вып. 17. – М., 1986.
152. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. - М.: Музыка, 1961. - 165 с.
153. Удивительное в голосе и слухе / Под ред. И.Ф. Кадыкова. – М.: Знание, 1969.
154. Фёдоров Г. Хоровой коллектив – основная форма организации работы по музыкально-эстетическому воспитанию младших школьников в условиях класса. – М., 1974.
155. Фролов Ю.П. Пение и речь в свете учения И.П. Павлова. – М.: Музыка, 1966. – 100 с.
156. Халабузарь П., Попов В. и др. Методика музыкального воспитания школьников. – М.: Музыка, 1990. – 174 с.

157. Хачатуров В.Х. Детское эстрадное пение. Практический курс: видеошкола. – М.: ГУЭДИ, 2000.
158. Хороведение. Метод. пособие. / Сост. А.И. Големба / Под общ. ред. В.Г. Соколова. – М.: Сов. Россия, 1971.
159. Хрестоматия по методике музыкального воспитания / Сост. О.А. Апраксина. - М.: Просвещение, 1987. – 272 с.
160. Челышева Т.В. и др. Спутник учителя музыки. – М.: Просвещение. – 1993. – 198 с.
161. Чепуров В.Н. Музыка в школе, 2-е изд. – М.: Просвещение. – 1983. – 170 с.
162. Черноиваненко Н.М. Формирование творческих способностей младших школьников в певческой деятельности // Музыкальное воспитание в школе. – Вып. 14. – М., 1979.
163. Чистый голос: Методика обучения эстраднему вокалу / Сост. Т.В. Охомуш. – Иваново, 2000. – 76 с.
164. Чишко О. Певческие голоса. // Вопросы певческого воспитания. – М.: Учпедгиз, 1958.
165. Шинкарь А.И. Развитие музыкального слуха и интонации у детей. – М., 1974.
166. Шувалова Е. Хоровая работа в начальной школе // Искусство в школе. - 2003. - №3.
167. Щетинин М.Н. Дыхательная гимнастика Стрельниковой. – М., 1998.
168. Юдин С.П. Певец и голос. – М.: Музыка, 1948.
169. Юдин С.П. Формирование голоса певца. – М.: Музгиз, 1962.
170. Юссон Р. Певческий голос. – М., 1974.
171. Юшманов В.И. Вокальная техника и ее парадоксы. – СПб., 2002.
172. Яковлев А.О физиологических основах формирования певческого голоса // Вопросы певческого воспитания школьников. – Л., 1959. – С. 63-71.
173. Яковлев А. Физиологические закономерности певческой атаки. – Л.: Музыка, 1971.

# *Приложение*

## **ДИАГНОСТИКА БАЗОВЫХ ДАННЫХ УЧАСТНИКА ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА**

Оценка базовых данных потенциального певца производится с помощью различных приемов и методов на основании следующих критериев:

1. *Качество пения:* ребенок исполняет любимую песню без сопровождения, в ансамбле с педагогом или с инструментальной поддержкой. При этом отмечаются чистота интонирования, правильность воспроизведения ритма, владение певческим дыханием, внятность произношения текста, эмоциональность, выразительность, свобода исполнения и т.д.
2. *Диапазон звучания голоса:* исходя из того, что звуки ми<sup>1</sup>-до<sup>2</sup> составляют «пустой», незвучающий диапазон, ребенку предлагают пропеть, повторив за голосом педагога или инструментом отдельные звуки или короткие напевы в различных регистрах, возможно с транспонированием на ½ тона (2-3 шага вверх или вниз). Полезно послушать чтение ребенком небольшого стихотворения нараспев (с музыкальным интонированием).
3. *Голосовая координация:* ребенку предлагается повторить голосом данные вразбивку звуки различной высоты в ускоряющемся темпе.
4. *Двигательная координация:* задание предполагает одновременное отстукивание равномерного пульса одной рукой и круговое поглаживание по столу (голове, животу) другой рукой.
5. *Моторика:* одновременно с педагогом школьник производит хлопки 4-мя пальцами одной руки по ладони другой руки, реагируя на ускорение и замедление темпа. Для лучшей ориентации ребенка учитель при ускорении темпа постепенно выдвигает руки вперед и приближает их к себе при его замедлении.
6. *Моторно-ритмическая выносливость:* ребенку задается остигатный пульс, построенный на определенной ритмогруппе (триоль, пунктирный рисунок, синкопа, сочетание четверти-двух восьмых и т.п.). Он должен непрерывно повторять его хлопками или отстукиванием по поверхности, на простейшем ударном инструменте и одновременно включаться в диалог с педагогом, отвечая на отвлеченные вопросы.
7. *Свобода аппарата:* делать быстрые хлопки одними кистями рук без движения всей рукой или корпусом.
8. *Интеллектуальное развитие:* продолжить начатый педагогом счет, самостоятельно выявив закономерность цифрового ряда. Например, 31,32,33... или 2,4,6,8... или 88,87,86... или 5,10,15,20... или 3,6,9... и т.п.
9. *Проверка чтения:* ребенку предлагается прочитать «с листа» любой несложный прозаический или стихотворный отрывок. Здесь важны сосредоточенность, произвольное внимание, собранность, правильность произношения слов и их согласование, четкость дикции, отсутствие дефектов речи, равномерность распределения дыхания, соблюдение знаков препинания, осмысленность прочиты-

ваемого текста, выразительность чтения, эмоциональность, правильный выбор темпа и др.

10. *Эмоциональность*: задание ребенку - краткий рассказ (в лицах) о домашнем животном, о близком друге, о маме, о любимом уроке, о понравившемся герое известной сказки и др. Также полезна имитация известного действия (танец, пантомима, «воздушно-графическое» рисование, драматизация, имитация характерного движения, повадок животного, трудовое действие и т.д.).

11. *Индивидуальные исполнительские задатки*: пение известной ребенку песни под фонограмму (умение подражать, копировать, сливаться в ансамбле с исполнителем, внимательность, выразительность, эмоциональность и др.).

По ходу выполнения заданий педагог заносит данные в диагностическую карту певца, на основе которой затем составляет словесное описание и производит оценку потенциальных возможностей учащегося. При первичном прослушивании ребенка осуществляется комплексная оценка его данных, природных задатков, уровня развития общих и музыкальных способностей, голосовых возможностей, физического и психического состояния, готовности к обучению и музыкально-певческому развитию в условиях детского хорового коллектива. Периодическое повторное обращение к данной методике на различных этапах работы с хоровым коллективом дает педагогу необходимую информацию о динамике музыкально-певческого развития детей, позволяет эффективно корректировать процесс, определять оптимальные нагрузки, совершенствовать формы и методы работы.

### ***Условные обозначения основных характеристик:***

РД – рабочий певческий диапазон

ТО – наличие тембральной окраски голоса

ЧИ – чистота интонирования

ЧМ (чувство метра) + ЧР (чувство ритма) = МЧР (метроритмическое чувство)

ЧТ – чувство темпа

ЧА – чувство ансамбля

ВД – владение дыханием

Д – дикция (четкость произношения)

А – артикуляция (внятность звуков)

Л – отсутствие дефектов речи

Э – адекватная эмоциональная реакция

В – выразительность исполнения

ОИ – осмысленность исполнения

АС – артистические способности

СА - свобода аппарата

ДК – двигательная координация

М – моторика

И – интеллектуальное развитие в соответствии с возрастом

ПВ – устойчивость произвольного внимания



## ДИАГНОСТИЧЕСКАЯ КАРТА ПЕВЦА

1. Качество пения:

<b>РД</b>	<b>ТО</b>	<b>ЧИ</b>	<b>МРЧ</b>	<b>ЧТ</b>	<b>ЧА</b>	<b>ВД</b>	<b>Д+А</b>	<b>Л</b>	<b>Э+В</b>	<b>ОИ</b>	<b>АС</b>

2. Диапазон звучания голоса: \_\_\_\_\_

3. Голосовая координация:

<b>ЧИ</b>	<b>ЧТ</b>	<b>СА</b>	<b>ПВ</b>

4. Двигательная координация:

5. Моторика:

<b>ЧМ</b>	<b>ЧР</b>	<b>ЧТ</b>	<b>ЧА</b>	<b>ОИ</b>	<b>СА</b>	<b>ДК</b>	<b>М</b>	<b>ПВ</b>

6. Моторно-ритмическая выносливость:

<b>ЧМ</b>	<b>ЧР</b>	<b>ЧТ</b>	<b>СА</b>	<b>ДК</b>	<b>М</b>	<b>ПВ</b>

7. Свобода аппарата:

8. Интеллектуальное развитие:

9. Проверка чтения:

<b>ТО</b>	<b>МРЧ</b>	<b>ЧТ</b>	<b>ВД</b>	<b>Д+А</b>	<b>Л</b>	<b>Э</b>	<b>В</b>	<b>ОИ</b>	<b>АС</b>	<b>И</b>	<b>ПВ</b>

10. Эмоциональность:

<b>ТО</b>	<b>Э</b>	<b>В</b>	<b>ОИ</b>	<b>СА</b>	<b>АС</b>	<b>ДК</b>

11. Индивидуальные исполнительские задатки:

<b>ТО</b>	<b>ЧИ</b>	<b>МРЧ</b>	<b>ЧТ</b>	<b>ЧА</b>	<b>ВД</b>	<b>Д+А</b>	<b>Л</b>	<b>Э</b>	<b>В+ОИ</b>	<b>АС</b>	<b>ПВ</b>

**В.В. ЕМЕЛЬЯНОВ.**  
**ФОНОПЕДИЧЕСКИЙ МЕТОД РАЗВИТИЯ ГОЛОСА**

**НОТНО-ГРАФИЧЕСКОЕ ОПИСАНИЕ  
УПРАЖНЕНИЙ**

*Первый комплекс упражнений  
развитие показателей певческого голосообразования*

*1. Артикуляционная гимнастика  
(словесные задания в тексте приложения)*

*2. Интонационно-фонетические упражнения*

*упр. 1. [А̇]Ш [А̇]Ш [А̇]Ш [А̇]Ш [А̇]Ш и т.д. в последовательности: ш, с, ф, к, т, п, б, д, г, в, з, ж.*

*упр. 2. "Страшная сказка": У, УО, УОА, УОАЭ,  
УОАЭЫ, Ы, ЫЭ, ЫЭА, ЫЭАО, ЫЭАОУ.*

*упр. 3. "Вопросы - ответы":*

*у<sup>п</sup> → у<sup>?</sup> у<sup>п</sup> → у. у<sup>п</sup> → о<sup>?</sup> у<sup>п</sup> → о. о<sup>п</sup> → а<sup>?</sup> о<sup>п</sup> → а.  
а<sup>п</sup> → э<sup>?</sup> а<sup>п</sup> → э. э<sup>п</sup> → ы<sup>?</sup> э<sup>п</sup> → ы. ы<sup>п</sup> → ы<sup>?</sup> ы<sup>п</sup> → ы.*

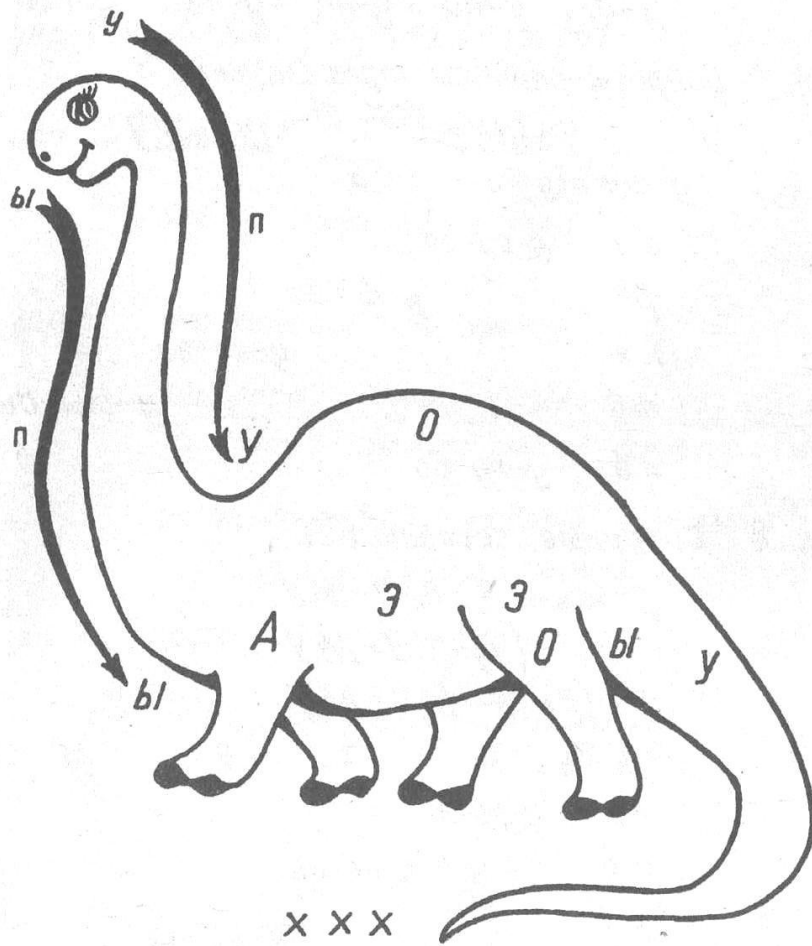
*упр. 4. "Канючим": ххх А, ххх АО,*

*ххх АОУ, ххх А, ххх АЭ, ххх АЭЫ,*

*ххх АОУ<sup>п</sup> → у!, ххх АЭЫ<sup>п</sup> → ы!*

упр. 5. "Бронтозаврик".

у! у! п у, у! п уо, у! п уоа, у! п уоаэ,  
у! п уоаэы! х х х, ы! ы! п ы!, ы! п ы!э  
ы! п ы!эа, ы! п ы!эао, ы! п ы!эаоу х х х



упр. 6. "Вопросы-ответы с согласными":  $У^n \xrightarrow{шy? y!} ШУ$

у-шу у-шо у-ша у-шэ у-шы

у-су у-со у-са у-сэ у-сы

у-фу у-фо у-фа у-фэ у-фы

у-ку у-ко у-ка у-кэ у-кы

у-ту у-то у-та у-тэ у-ты

у-пу у-по у-па у-пэ у-пы

упр. 7. "Вопросы-ответы трехсложные":

$У \rightarrow ШУ \xrightarrow{жу? y!} ШУ \rightarrow ЖУ$

у шу жу о а э ы

с з у-со-зо

ф в у-фа-ва

к г у-кэ-гэ

т д у-ты-ды

п б у-по-бо

упр. 8 "Сонорные согласные":

х х х У-МУ-МУ

(у)-МУ-МУ

(р) У-МУ-МУ

у-му-му о а э ы

л л у-ло-ло

н н у-на-на

р р у-рэ-рэ

3. Голосовые сигналы доречевой коммуникации (ГСДК)

упр. 1. Греть руки дыханием.

упр. 2. Перевести беззвучный выдох в шипение горлом –“h”

упр. 3. [Ȧ]h [Ȧ]h [Ȧ]h [Ȧ]h [Ȧ]

упр. 4. [Ȧ]h [Ȧ]A [Ȧ]h [Ȧ]A [Ȧ]

упр. 5. “Волна”:

xxx A xxx A xxx A xxx

упр. 6. “От шёпота до крика”:

раз, два, три, четыре, пять, шесть,  
(шёпот) (тихий голос) (средний голос)

семь, восемь, девять, десять!!!  
(громкий голос) (очень громко) (крикнуть)

упр. 7. “Крик”:

раз.....десять! [Ȧ]A! [Ȧ]A! [Ȧ]A!!!

упр. 8. "Крик-вой":

$[A^v] A !!! \xrightarrow{p} y !!!$

упр. 9. "Волна" с "воем":

$xxx A \quad xxx A \quad xxx A \xrightarrow{p} y \xrightarrow{p} xxx$

упр. 10. "Крик-вой-визг":

$[A^v] A \xrightarrow{p} y \rightarrow a!$

упр. 11. "Волна с криком чайки"

$xxx A \quad xxx A \quad xxx A \xrightarrow{p} y \rightarrow a [A^v] a! [A^v] a!! [A^v] a!!!$

**Д. Е. ОГОРОДНОВ.**  
**ПАМЯТКА ПЕДАГОГУ**  
**В ВОКАЛЬНОЙ РАБОТЕ ПО АЛГОРИТМУ**  
**С ДЕТЬМИ И С САМИМ СОБОЙ**

1. Жест — не движение руки, а движение души, — говорил Шаляпин. Так и голос — не звук, а души выражение.

2. Выражай в голосе, прежде всего, свою доброту. Выражай ее свободно, непринужденно.

3. Без непринужденности в работе голосового аппарата - ни шагу: без нее идешь только назад.

4. На каждой тренировке сбрось сначала напряженность. Добытую свободу - и в голосе, и во всем теле — ищи и храни до конца занятия, до конца... жизни.

5. Работай всегда активно. Активно и непринужденно. Активность проявляй особенно на сильной доле, на слабых — расслабляйся.

6. Активно выдыхай. Вдыхай плавно, чутко. Как вдохнешь — так и запоешь.

7. Активно артикулируй гласные (на *А* рот открывай вверх радостно, на *О* - вниз с достоинством. Согласный (*ЛБ*) выполняй, как и вдох, с улыбкой. Улыбка — отдых. *И* и *Е* пой всегда тихо.

8. Активно атакуй звук, но сразу расслабляйся и пой вольно.

9. Атака - ядро тембра, а в тембре, как в зерне, - все качества голоса. Голос формируешь, уже когда атакуешь.

10. Школа атаки начинается на *staccato* ,

11. - Но поет тот, кто поет *legato* (т. е. протяжно), — говорил Карузо.

12. Тембр как выразитель чувства проявляется на *legato* только при непринужденном пении и «если ты чутко слушаешь себя.

13. Чтобы слух следил за голосом, следи неотрывно за движением руки — указки. Рука и глаз дружны, как слух и глас. Слежение — это контроль и управление.

14. Точность показа по алгоритму научит не делать лишних движений. Мастерство - в экономии движений и усилий.

15. Хочешь работать перспективно - работай фундаментально. Фундамент голоса — внизу диапазона. Там же - кладовая тембра. Там же — свободная, выразительная артикуляция. Выявляй сначала и развивай больше нижний отрезок диапазона и затем середину.

16. При этом никогда не форсируй, то есть не жертвуй тембром ради пения выше или громче.

17. Работай ради будущего, повторяй себе и детям чаще: лучше меньше, да лучше.

18. Не забывай, что на уроке в каждом шаге, в каждом звуке должна быть, прежде всего, музыка, красота, творчество, образ.

19. Ты должен пробуждать и развивать в ребенке художника-артиста. Поэтому и сам будь артистичен. Инструменты артиста: голос, артикуляция и жест, и еще — доброе сердце.

20. Класс - как маленький театр, а сцена, по словам Станиславского, — увеличительное стекло. Применяй чаще сопоставление, контраст, гиперболу, делай во всем «из мухи слона». Тогда дети лучше почувствуют и поймут, где сильная, а где слабая доля, где выше, где ниже и где добро, а где зло.

21. Веди работу не спеша, доброжелательно и строго. Создай на уроке непринужденную творческую обстановку. Играй в «школу», «концерт», «театр», «олимпиаду», Все это способствует непринужденности и в пении, и в движениях.

22. Урок веселый, как игра, но чтоб в конце не стало грустно, играй по правилам труда, играй по правилам искусства.

23. Одобряй в детях каждое верное, каждое доброе движение, внушай им уверенность в своих силах.

24. И песня на уроке - за честный труд награда.

25. Работа над песней — это продолжение работы над вокально-ладовыми упражнениями, но на еще более высоком художественном уровне.

Применяй и развивай здесь все, что было добыто на упражнениях, Голос тогда расцветет новыми красками.

26. Песню не «разучивай», а вокально (тембрально) озвучивай.

27. Рисуя тембром образ, образуешь голос. Используй для этого в каждом слове открытые гласные (У, О, А), Протягивай звук как можно дольше, до полного выявления тембра и проявления вибрата (если оно уже имеется в голосе). Любуйся теплотой и выразительностью звучания голоса.

28. Прежде, чем петь песню, подумай, что ты хочешь сказать людям, Каждым звуком, каждым движением выражай что-то, как требовал от певцов великий Тосканини.

29. Выражай чувство искренне и полно, делай это одновременно и голосом, и губами, и руками, - всем существом своим.

Пой, высказывай, убеждай! Для этого тебе и дан человеческий голос.

30. Не забывай за песнями главного - самого человека. Думай не о количестве (и сложности) спетых песен, а о качестве работы голосового аппарата поющих.

31. В этом случае качество закономерно переходит в количество и обеспечит тебе в дальнейшем будущем не только обширный репертуар и несравнимо более высокий уровень его исполнения, но главное, - обеспечит высокую вокально-речевую культуру каждому исполнителю - эту основу музыкального и общего гармонического развития личности.



# *Нотное приложение*

## Нотное приложение 1

Композитор Георгий Струве

### АЛФАВИТ

В темпе марша. Энергично *mf*

А, Бэ, Вэ, Гэ, Дэ, Е, Ё,

Жэ, Зэ, И, Й, Ка, эЛ, эМ, эН, О, П, эР, эС, Те,

У, эФ, Ха, Це, Че, Ша, Ща, твёр-дый,ы, мяг-кий,Э, Ю, я.

*Каноны*

**Братец Яков**  
*швейцарская народная песня*  
(канон)



## Кукушка

Музыка Д. Феррари



1  
По - ёт в ле су ку - куш - ка; на даль-нем, на су -



2  
ку, для всех е - ё пес - ня "Ку - ку, ку-ку, ку - ку, ку -



ку, ку - ку, ку - ку, ку - ку".

Поёт в лесу кукушка  
На дальнем, на суку,  
Для всех ее песня:

«Ку-ку, ку-ку, ку-ку,  
Ку-ку, ку-ку, ку-ку,  
Ку-ку»

## Лето

Сно - ва к нам вер - ну - лось ле - то, и о - пять цве -  
тёт за - реч - ный луг - Ле - то на - сту - пи - ло, ле - то на - сту - пи - ло!

Снова к нам вернулось лето,  
И опять цветёт заречный луг...  
Лето наступило, лето наступило!

## Воздух будто недвижим

Стихи А. Твардовского

Воз - дух буд - то не - дви - жим, он зо - ло - той, ме - до - вый.

Воздух будто недвижим (он)  
Золотой, медовый.  
Пахнет сеном молодым (нам)  
И смолой вишнёвой.

И среди деревьев укрыт (да)  
Выстроившись чинно,  
Дружно воет и гудит (наш)  
Городок пчелиный.

## Пороша

Стихи С. Есенина

Тема И.С. Баха

1  
Е - ду. Ти - хо. Слыш - ны зво - ны

2  
под ко - пы - том на сне - гу.

1. Еду. Тихо. Слышны звоны  
Под копытom на снегу.  
Только серые вороны  
Расшумелись на лугу.

2. Заколдован невидимкой,  
Дремлет лес под сказку сна.  
Словно белую косынкой  
Подвязалась сосна.

## Лягушки

Музыка и слова *Н. Шереметьевой*



Да - же в по - го - жий и сол - неч - ный день



ква - кать ля - гуш - кам, как вид - но, не лень:



Ква, ква, ква, ква, ква, ква...

Даже в погожий и солнечный день  
Квакать лягушкам, как видно, не лень:  
- Ква, ква, ква, ква, ква, ква...

# Солнышко вставало

Литовская народная песня

Обработка С. Шимкуса

Подвижно

The musical score is written on three staves in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It contains two measures of music, with the first measure marked with a '1' above it and the second with a '2'. The lyrics 'Сол-ныш-ко вста - ва - ло, листь-я за-свер-ка - ли,' are written below the first staff. The second staff continues the melody with the lyrics 'а два бра - та воз - ле ха - ты двух ко-ней сед - ла - ли,'. The third staff concludes the piece with the lyrics 'а два бра-та воз-ле ха-ты двух ко-ней сед - ла - ли.' and ends with a double bar line.

1. Солнышко вставало,  
Листья засверкали,  
А два брата возле хаты }  
Двух коней седлали. { 2 раза

2. Двух коней седлали,  
Двум коням сказали:  
"Мчите, кони, нас к сестрице,  
Там нас долго ждали" } 2 раза

3. Кони поскакали,  
Горы задрожали,  
А копыта из гранита }  
Искры высекали. { 2 раза



## Много песен мы споём Венгерская народная песня

Русский текст Н. Найденовой



1. Мно-го пе-сен мы спо-ём, слов-но пти-цы лет-ним днём,



слов-но пти-цы, слов-но пти-цы, пти-цы лет-ним днём.



Слов-но пти-цы, слов-но пти-цы, пти-цы лет-ним днём.

1. Много песен мы споём,  
Словно птицы летним днём,  
Словно птицы, словно птицы,  
Птицы летним днём.
  
2. Много есть у нас друзей -  
Нам с друзьями веселей!  
Нам с друзьями, нам с друзьями  
Вместе веселей!

## ВОКАЛЬНО-ЛАДОВЫЕ УПРАЖНЕНИЯ по системе Д.Е. Огороднова

### Про филина

Умеренно



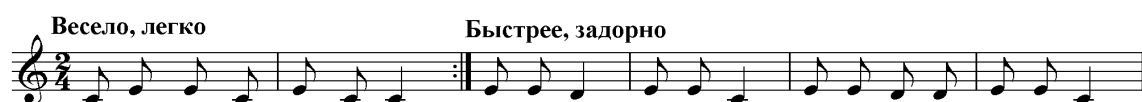
1. Фи - лин си - дит в тем - ном ле - су. Ух, у, у, у.  
2. Что ты си - дишь, что ты не спишь?  
3. Я все си - жу, лес сто - ро - жу.

### Дождик



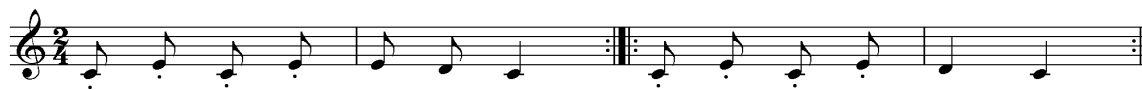
1. Дож - дик, дож - дик льет - ся, в ру - ки не да - ет - ся.  
2. Чтоб не да - ром лить - ся, дай цве - там на - пить - ся.

### Строим дом



Бом, динь, динь, бом, динь, бом, бом, По - спе - вай, не зе - вай: да - ром вре - мя не те - ряй.  
стро - им все мы но - вый дом.

### Веселый дождик



Дож - дик, дож - дик льет с ут - ра, Дож - дик, дож - дик льет - ся,  
бу - дет мо - ре у дво - ра. ру - чей - ком зо - вет - ся.

### Пойте тише, малыши



1. В го - ру е - дет воз ле - ни - во, а уж с го - ру - шки спе - шит.  
2. Что - бы петь всег - да кра - си - во, пой - те ти - ше ма - лы - ши.

### Скоро зима



Ско - ро, ско - ро в во - ро - та всю - ду до - ро - га, толь - ко хо - лод - но нем - но - го.  
за - сту - чит - ся к нам зи - ма.

## Улетала птичка

**Светлее**

У - ле - та - ла, у - ле - та - ла птич-ка в стра-ны где теп - ло. А вес - но - ю,  
Груст-но ста - ло, груст-но ста - ло как по - ки - нуть дом род - ной! Слад-ко пе - ла,

**Замедляя**

а вес - но - ю, путь об - рат - ный ей зна - ком. / вновь у - ви - дев дом род - ной.  
слад - ко пе - ла,

## Все наоборот

**Игриво** **Быстрее**

Как у на - ших у о - рот мыш - ка кош - ку съе - ла,  
все пош - ло на - о - бо - рот: ры - ба пес - ню пе - ла,  
Жуч - ка наш мя - у - кал,  
а ба - ран за - хрю - кал.

Так и и - дет, все на - о - бо - рот. Вот!

## Как пошли наши подружки

р.н.п.

1. Как по - шли на - ши под - руж - ки в лес по я - го - ды гу -  
2. О - ни я - год не наб - ра - ли, лишь под - руж - ку по - те -  
3. То ло - би - му - ю под - руж - ку, Ка - те - ри - нуш - ку

лять. Де - ло, де - ло, де - ло, де - ло, в лес по я - го - ды гу - лять.  
ря - ли. Жал - ко, жал - ко, жал - ко, жал - ко, лишь под - руж - ку по - те - ря - ли.  
ку. Ох, ох, ох, ох, Ка - те ри - нуш - ку.

## Про муху

Текст по К. Чуковскому



1. Му - ха, му - ха - цо - ко - ту - ха,  
с по - зо - ло - той чуд ной \_\_\_\_\_ брю - хо. Му - ха по по - ло по - шла, му - ха рубль на - шла.  
3. По - шла му - ха на ба - зар,  
по - ку - па - ла са - мо \_\_\_\_\_ вар. За - пол - зай - те, та ра - жаны, вам на - лью чай - ку.

## Барабаны говорят



На па - рад, на па - рад! Ба - ра - ба - ны го - во - рят. Всем са - лют, всем са - лют! На - ши



гор - ны по - ют. Мы и - дем ко - лон - ной, пле - щут ся зна - ме - на.  
Мы и - дем от - ря - дом, пи - о - не - ры ря - дом.



На па - рад, на па - рад, ба - ра - ба - ны го - во - рят. /дер - жит шаг от - ряд.

## Савка и Гришка

(бел.н.п.)



Сав - ка и Гриш - ка сде - ла - ли ду - ду. Ай, ду, ду, ду, ай, ду, ду, ду, ай, ду, ду, ду, ду.

## Осень

Муз. М.Красева



Па - да - ют, па - да - ют листь - я. В на - шем са - ду лис - то - пад.



Жел - ты - е, крас - ны - е листь - я по вет - ру выют - ся ле - тят.

## Мишка с куклой

Муз. М. Качурбиной



Миш-ка с ку-клой бой-ко то-па-ют, бой-ко то-па ют, по-смот-ри, /раз, два, три.  
и в ла-до-ши звон-ко хло-па-ют, звон-ко хло-па-ют,



Миш-ке ве-се-ло, миш-ке ве-се-ло, вер-тит ми-шень-ка го-ло-вой. /ой, ой, ой!  
Ку-кле ве-се-ло, то-же ве-се-ло, ой, как ве-се-ло,

## Елочка

Муз. М. Красева



Ма - лень - кой - е - лоч - ке хо - лод - но зи - мой.



Из ле - су е - лоч - ку взя - ли мы до - мой.

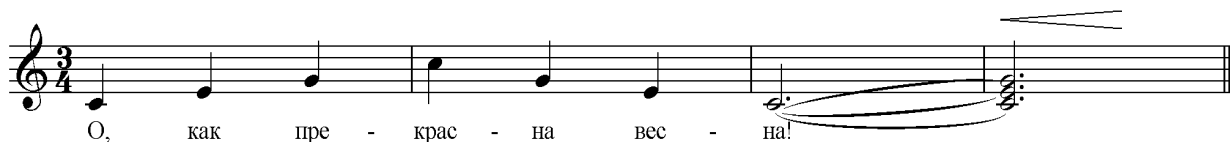
6

## Мы поем



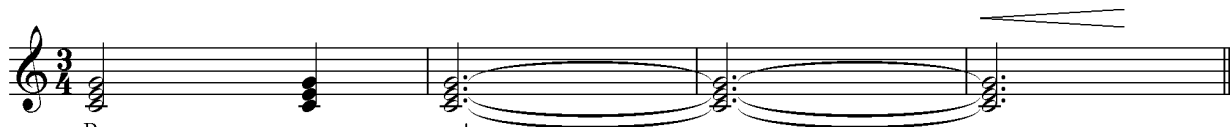
Мы по - ем, хо - ро - шо по - ем.

## Прекрасно!



О, как пре - крас - на вес - на!

## Родина



Ро - - ди - на!

## Ворон

*Учит.* *Учен.*

Си - дит во - рон на ду - бу, У, у, у, у, у, у.  
он иг - ра - ет во тру - бу.

## Кукушка

*Учит.* *Учен.*

1. Ку - да ле - типь ку - ку - печ - ка? У - у, у - у, у - у.  
2. Ле - чу, ле - чу, я в тот ле - сок.  
3. Хо - чу по - дать свой го - ло - сок.

## Дон-дон

(р.н.п.)

Дон, дон, дон! За - го - рел-ся кош-кин дом, бе-жит ку-ри-ца с вед-ром за-ли-вать кош-кин дом.

## Андрей-воробей

Анд - рей - во - ро - бей, не го - ний го - лу - бей. Го-ний га - ло - чек из-под па - ло - чек.

## На одном звуке

На од-ном зву - ке мы по - ем, мы по - ем, мы по - ем.

## Ходит зайка

Хо-дит зай-ка по са-ду, по са-ду. Щип-лет трав-ку ле - бе - ду, ле - бе - ду.

4

## На зеленом лугу

(р.н.п.)

На зе - ле - ном лу - гу. Их - вох! Раз на\_\_ /1. /2.  
шел я ду - ду. Их\_\_\_\_ /вох!

**Г.А. СТРУВЕ.**  
**УПРАЖНЕНИЯ НА РАЗВИТИЕ**  
**МУЗЫКАЛЬНОЙ ГРАМОТНОСТИ ПЕВЦОВ**

Данный комплекс упражнений осваивается, начиная со второй хоровой ступени. На этом этапе осуществляется переход от донотного обучения музыке и пению к нотному. Через систему предлагаемых упражнений, основанных на принципах «от простого к сложному», «от унисона к многоголосию», у школьников постепенно формируется навык чтения нотных записей, а впоследствии и хоровых партитур, совершенствуется чувство ритма, внутренний, мелодический и гармонический слух. Решение этих задач достижимо лишь при регулярных тренировочных занятиях. Упражнения систематизированы в двух разделах:

Раздел 1 – одноголосие.

Раздел 2 – двух-, трех- и многоголосие.

Все они даны в мажоре, но многие из них также могут исполняться в миноре. Важно подчеркнуть особенность многих упражнений: они, кроме развития музыкальной грамотности, служат также задаче развития музыкально-хоровых навыков.

***Раздел 1***

*Одноголосие:* в диапазоне чистой квинты предлагаются упражнения на тон и полутон. Рекомендуется пение их на различные слоги: «ку», «лю», «мо» и др. (упр. 1-7); упражнения в диапазоне чистой квинты, начинающиеся с терции и квинты трезвучия (упр. 8-16); упражнения в диапазоне октавы, начинающиеся с тоники, с терции, с квинты, с VII ступени (упр. 17-25); упражнения в диапазоне больше октавы (упр. 26-29).

***Раздел 2***

Двух-, трех- и многоголосие: рекомендуются различные упражнения на тон и полутон, с интервалами чистая кварта, малая и большая секста; упражнения на параллельное движение при трехголосии с применением имитационных приемов; упражнения на хроматизмы; упражнения на цепочки тонов (упр. 30-46).

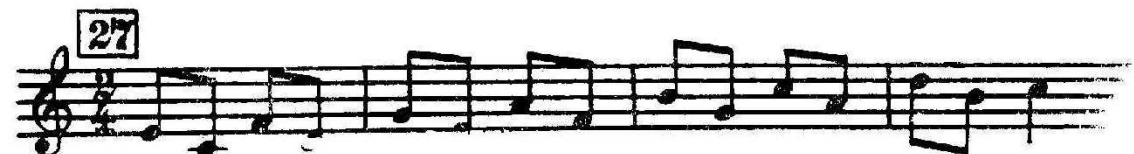
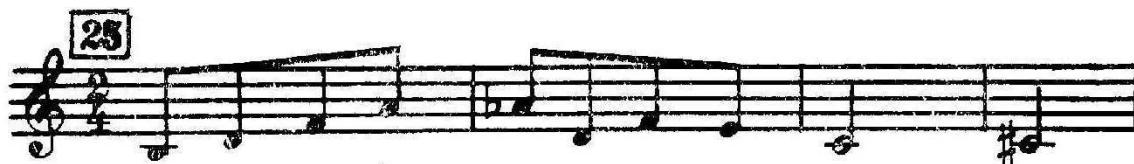
The image displays seven numbered musical exercises on a single staff in G major (one sharp) and 2/4 time. Each exercise is marked with a number in a box at the beginning of the staff. Exercises 1, 2, and 3 are short, each consisting of two measures. Exercises 4, 5, 6, and 7 are longer, each consisting of four measures. The exercises progress from simple eighth-note patterns to more complex sixteenth-note runs and melodic lines.

Примечание. Для наглядности в первых трех коротких упражнениях даются по два звена, в последующих, более длинных, — по одному.



A musical score consisting of eight staves, each beginning with a square box containing a number from 8 to 15. The notation is in a single system on a five-line staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). The notes are primarily quarter and eighth notes, with some beamed eighth notes and sixteenth notes. The staves are numbered 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, and 15 from top to bottom.

Musical score for voice, measures 16-24. The score is written on a single staff in G major (one sharp) and 2/4 time. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 2/4. The score consists of 9 lines of music, each starting with a measure number in a box: 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, and 24. The melody is primarily eighth and quarter notes, with some sixteenth notes in measures 20 and 21. Measure 24 features a sequence of eighth notes with a '7' above them, indicating a specific rhythmic pattern. The score ends with a double bar line and a sharp sign on the final note of measure 24.



The image displays five staves of musical notation, numbered 30 through 34. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).  
Staff 30: Features a sequence of eighth notes on a single melodic line, with a final pair of eighth notes beamed together.  
Staff 31: Similar to staff 30, it consists of eighth notes on a single melodic line, ending with a beamed pair.  
Staff 32: Shows a melodic line with a long slur covering the first half of the staff, followed by a descending eighth-note scale.  
Staff 33: Contains a melodic line with a slur over the first four notes, followed by a descending eighth-note scale.  
Staff 34: Displays a melodic line with a complex rhythmic pattern, including eighth and sixteenth notes, and a final quarter note.

35

Musical notation for measure 35, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a large slur over the first four notes, and the bass staff contains a supporting line with a slur under the last four notes.

36

Musical notation for measure 36, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a large slur over the first four notes, and the bass staff contains a supporting line with a slur under the last four notes.

37

Musical notation for measure 37, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a large slur over the first four notes, and the bass staff contains a supporting line with a slur under the last four notes.

38

Musical notation for measure 38, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a large slur over the first four notes, and the bass staff contains a supporting line with a slur under the last four notes.

39

40



**41**

Musical notation for exercise 41, first system. It consists of two staves in 2/4 time. The upper staff has a treble clef and contains a melody with eighth and quarter notes. The lower staff has a treble clef and contains a bass line with quarter notes.

Musical notation for exercise 41, second system. It consists of two staves in 2/4 time. The upper staff has a treble clef and contains a melody with eighth and quarter notes. The lower staff has a treble clef and contains a bass line with quarter notes.

**42**

Musical notation for exercise 42, first system. It consists of two staves in 3/4 time. The upper staff has a treble clef and contains a melody with quarter and eighth notes. The lower staff has a treble clef and contains a bass line with quarter notes.

**43**

Musical notation for exercise 43, first system. It consists of two staves in 2/4 time. The upper staff has a treble clef and contains a melody with quarter and eighth notes. The lower staff has a treble clef and contains a bass line with quarter notes.

44

группы хора

I  
VII  
VI  
V  
IV  
III  
II  
I

45

45

46

46

47



## СОДЕРЖАНИЕ

О реализации задач здоровьесберегающей педагогики в процессе музыкально-певческого воспитания школьников.....	3
Музыкально-певческое воспитание школьников.....	9
Основополагающие принципы формирования певческих навыков в детском возрасте.....	12
Акустическая структура и биофизические характеристики детского певческого голоса.....	14
Г.П. Стулова. Вопросы методики вокальной работы с детьми.....	24
Азбука дыхания.....	33
А.Н. Стрельникова. Парадоксальная дыхательная гимнастика.....	35
В.В. Емельянов. Фонопедический метод развития голоса.....	39
Д.Е. Огороднов. Комплексное музыкально-певческое воспитание (Работа по алгоритму).....	45
Г.А. Струве. Хоровое сольфеджио.....	65
В.Х. Хачатуров. Тайны певческого дыхания в детском эстрадном пении.....	88
Рекомендуемая литература.....	98
Приложение.....	106
Нотное приложение.....	117