

В

Н. Н. ДОБРОВОЛЬСКАЯ

ВОКАЛЬНЫЕ

УПРАЖНЕНИЯ

В ХОРЕ

ПОДРОСТКОВ

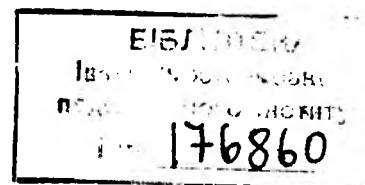
АКАДЕМИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ НАУК РСФСР
ИНСТИТУТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ

Н. Н. Добровольская

Вокальные
упражнения

в хоре
подростков

Под редакцией
М. А. Румер



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ НАУК РСФСР
Москва 1959

Печатается по решению
Редакционно-издательского совета
Академии педагогических наук РСФСР

Работа посвящена воспитанию вокально-хоровых навыков у школьников V—VII классов. В пособии разработаны содержание и последовательность учебных задач в системе вокальных упражнений в хоре, а также методы работы. Пособие содержит нотное приложение—музыкальные примеры упражнений.

Рассчитана книга на учителей пения массовых школ, руководителей хоровых кружков.

ВВЕДЕНИЕ

Хоровое пение — основной и самый массовый вид музыкального воспитания учащихся в общеобразовательных школах.

К. Д. Ушинский считал хоровое пение могучим педагогическим средством, оживляющим, организующим, сплачивающим и воспитывающим школьников. «Когда запоют в наших школах,— писал К. Д. Ушинский,— тогда можно будет сказать, что они пошли вперед»¹.

Наряду с развитием внимания, воображения, художественного вкуса хоровое пение способствует решению одной из важнейших задач советской педагогики — воспитанию коллективизма у школьников.

В процессе хоровых занятий развивается и воспитывается певческий голос, вырабатываются певческие умения и навыки.

Важнейшим условием выработки у учащихся вокально-хоровых умений и навыков является развитие музыкального слуха, установление координации слуха и голоса.

Полноценное воспроизведение музыкального звучания возможно только в том случае, если у учащихся воспитывается способность его восприятия и представления (высота, длительность, характер), а также слуховой контроль, т. е. критическая оценка воспроизводимого звучания. В противном случае выработка технических навыков превращается в схоластическую дрессировку, не отвечающую ни воспитательным, ни художественным задачам обучения пению.

¹ К. Д. Ушинский, Собр. соч., т. 3, М.—Л., изд-во АПН РСФСР, 1948, стр. 161.

В пении особое значение приобретает развитие одной из сторон музыкального слуха — слуха вокального. Это означает, что каждый член хорового коллектива должен воспринимать, представлять и точно воспроизводить музыкальный звук не только по его высоте и длительности, но и по характеру, окраске звучания. Каждый участник хора должен контролировать слухом звучание своего голоса, а также голосов соседей, выправлять ошибки по указанию педагога, сливаться с общим звучанием хора.

Вокальное исполнение, как известно, может быть сольным, ансамблевым и хоровым. Как для сольного, так и для ансамблевого и хорового пения необходимо овладеть прежде всего такими вокальными навыками, как певческое дыхание, звукообразование и дикция. Без этих основных навыков, без этой вокальной основы пение не может быть художественным ни в ансамбле, ни в хоре, ни соло.

Помимо этих основных вокальных навыков, необходимым условием художественного хорового исполнения является овладение специфическими выразительными средствами пения в коллективе — строем и ансамблем. Вокальные навыки при этом представляют основу для выработки навыков коллективного, т. е. хорового, исполнения.

Каждого участника хора прежде всего надо научить петь, т. е. выработать правильную певческую установку, правильно пользоваться дыханием при пении, выработать правильный певческий звук и дикцию. Только после того, как учащиеся овладеют этими элементарными вокальными навыками в унисонном пении, может идти речь о двух- и трехголосном пении, о тонкой хоровой нюансировке.

Вокально-хоровые навыки являются средством передачи образа, содержания произведения. Чем лучше учащиеся владеют этими навыками, тем выразительнее может быть их исполнение.

Вокальное воспитание учащихся в нашей стране осуществляется главным образом с помощью хорового пения на уроках и в хоровых коллективах школ, клубов, домов пионеров и в других внешкольных детских учреждениях. Учитывая огромное значение воспитания вокальной основы хорового пения, автор данной работы ставит перед собой задачу обосновать одну из проблем вокаль-

ного воспитания учащихся в хоре — проблему выработки вокальных умений и навыков.

Прочное овладение вокально-хоровыми навыками достигается путем систематических упражнений, причем залогом успеха работы является их обоснованное применение в процессе занятий, опирающееся на теоретическую основу.

Таким образом, задачей данной книги является обоснование системы вокальных упражнений в хоре учащихся V, VI и VII классов.

Приступая к вопросу о вокальных упражнениях в хоре учащихся V—VII классов, необходимо сразу сказать об одной из основных предпосылок, которой мы руководствуемся при разрешении вопросов вокального воспитания детей, а именно: основные принципы вокального воспитания едины для взрослых певцов и для детей как в профессиональном обучении пению, так и в системе музыкального воспитания учащихся в общеобразовательных школах. Существует различие лишь в отношении специфики воспитания детского голоса, обусловленной психологическими особенностями и физиологическими возможностями детей в том или ином возрасте. Кроме того, вокальное воспитание детей осуществляется на ином музыкальном материале.

Выдающийся деятель в области вокальной педагогики, доктор искусствоведения проф. В. А. Багадуров писал: «История детской вокальной педагогики на протяжении ряда столетий с совершенной ясностью показывает, что, специальных теорий постановки именно детского голоса никогда не существовало. Некоторые особенности работы с детскими голосами, обусловленные возрастом и детской психикой, спецификой детского восприятия, разумеется, должны быть учитываемы, но это относится не к принципам воспитания голоса, а к педагогическим приемам обучения»¹. Из этого следует, что все лучшее, прогрессивное в методике обучения пению взрослых может служить основой для утверждения принципов вокального воспитания детей.

Итак, исследуя тот или иной вопрос вокального воспитания в хоре учащихся V—VII классов, необходимо

¹ В. А. Багадуров, Вокальное воспитание детей, М., изд-во АПН РСФСР, 1953, стр. 48.

опираться как на достижения в области методики вокального воспитания учащихся в общеобразовательной школе, так и на общие принципы профессионального обучения пению.

Данная работа имеет в виду учащихся-подростков, т. е. школьников V—VII классов (11—14 лет), так как хоры учащихся этих классов представляют в детской певческой практике широко распространенный тип хорового коллектива, где развиваются и углубляются знания, умения и навыки, получаемые детьми на уроках пения.

Автор данного пособия опирается на изучение опыта работы детских хоровых коллективов, литературных источников и на собственный опыт практической работы с хором V—VII классов в доме пионеров Ленинградского района Москвы в 1949—1955 гг.

Исследование, проведенное по данному вопросу, и полученные результаты дают право утверждать правильность разработанной системы упражнений.

1 глава

О ПРЕДПОСЫЛКАХ ВОСПИТАНИЯ ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫХ НАВЫКОВ

При разработке проблемы вокально-технических навыков и средств их воспитания мы опираемся на следующее положение: без овладения техникой, специфическими выразительными средствами вокального искусства невозможно художественно исполнить произведение, передать замысел, содержание, художественный образ песни. При недостаточном внимании к содержанию произведения процесс обучения пению превращается в дрессировку. Музыка, ее содержание должны обуславливать формирование исполнительской вокальной техники на каждом этапе развития учащегося.

Известно, что передача того или иного содержания в музыке требует определенных, соответствующих ему, художественно-технических выразительных средств, исполнительских приемов. Искусство пения требует, чтобы каждый певец или участник хора овладел прежде всего навыками певческого дыхания, звукообразования и дикции. Именно эти навыки составляют основу, фундамент вокального воспитания учащихся в хоре. Строй и ансамбль, эти специфические условия при обучении пению в хоровом коллективе, рассматриваются как нечто производное, основывающееся в значительной мере на овладении навыками певческого дыхания, звукообразования, дикции. В самом деле, трудно представить себе стройное пение в ансамбле, если учащиеся не владеют дыханием, певческим звуком, не умеют правильно открыть рот, если у них плохая дикция. Осуществление же задач вокального воспитания в хоровом коллективе требует полного

единообразия, одновременности в выполнении всех действий, связанных с пением. В противном случае хоровой коллектив отсутствует, есть лишь некое собрание поющих людей.

Хоровое пение представляет собой сложное искусство, которое требует известной автоматизации певческих приемов и движений голосового аппарата. Только благодаря тому, что некоторые отдельные компоненты певческого искусства становятся автоматизированными, сознание поющего, освобождаясь от регулирования элементарных актов, направляется в основном на разрешение сложных задач исполнительского мастерства. Чем совершеннее певец владеет техникой, тем больше творчества может он внести в свое исполнение, тем больше может он сосредоточиться на художественном замысле композитора. Поэтому выработка певческих навыков является одной из актуальных проблем в вокальной педагогике.

Выработка этих навыков осуществляется успешно лишь при условии тесной связи с развитием музыкального слуха учащихся (в частности, предварительное представление, слышание звучания). Слуховой контроль дает возможность установить, соответствует ли воспроизводимый звук его предварительному представлению, его внутреннему слышанию.

Необходимым и обязательным условием выработки навыков является упражнение, т. е. рациональная, целенаправленная повторность действия с целью усовершенствования способов его выполнения. Упражнение — не механическая повторность действий, а такая повторность, в процессе которой происходит усовершенствование способов выполнения этого действия, их закрепление, уточнение.

В процессе упражнений происходит выработка прочных вокально-хоровых навыков, т. е. отбор тех исполнительских приемов, тех выразительных средств, которые обеспечивают наибольшее соответствие воспроизводимого звучания его предварительному внутреннему слышанию.

Весь процесс выработки вокально-хоровых навыков представляет тонкий отбор наиболее целесообразных для каждого определенного случая приемов исполнения. Однако на первоначальном этапе занятий с учащимися мы работаем над воспитанием основных вокально-хоро-

вых навыков в их элементарном виде, не добиваясь тонкостей того или иного технического навыка, например: сохранять правильное, естественное положение корпуса, а также головы и рук при пении, брать дыхание в области пояса без поднимания плеч, свободно открывать рот, вместе начинать пение, одновременно произносить текст.

В процессе дальнейшей работы мы постепенно не только закрепляем, но и углубляем, развиваем и совершенствуем эти навыки — выработываем нижнереберно-диафрагматическое дыхание, требующее сохранения дыхательного положения грудной клетки и расширения нижних ребер, работаем углубленно над культурой и правильностью звука, красотой тембра, тонкой и разнообразной нюансировкой. Это определяет концентричность в построении системы вокально-хоровых упражнений.

Большое значение в деле выработки вокально-хоровых навыков имеет так называемое мышечное чувство. Под этим понимают те ощущения, которые возникают во время пения и которые являются результатом раздражений, исходящих от мышц и связок, участвующих в процессе голосообразования. Ощущения эти тонко отражают характер движений — их мягкость, пластичность или упругость, протяженность или быстроту. Ощущения эти помогают отбору необходимых исполнительских средств в пении. Мышечное чувство в сочетании с предварительно «слышимым» звучанием обуславливает формирование исполнительских навыков и приемов, которые придают певческому звучанию необходимую художественную окраску.

В процессе вокально-хоровых упражнений важным моментом является правильное соотношение между работой над отдельным навыком или приемом и соединением этих навыков в единый комплекс выразительных средств художественного пения. Правильный подбор упражнений помогает выработать и закрепить каждый элемент в отдельности, а также закрепить комплекс этих навыков и умений в их совокупности. Необходимо учитывать, что нельзя упражнения сводить лишь к работе над отдельными навыками, так как при этом будет отсутствовать необходимая связь и координация между ними. Однако непригодным является и исключительно целостный подход к разрешению задач вокального обучения: учить сразу всему, не закрепляя специально отдельные

элементы голосообразования. Такой подход ведет к неуверенности, отсутствию технической четкости и правильности в работе голосообразующего аппарата.

Как же следует решать эту проблему в вокальном воспитании учащихся?

Искусство пения требует овладения сложным комплексом художественно-технических элементов. Овладение этим комплексом достигается путем фиксации внимания учащихся на каждом отдельном этапе обучения в хоре, на каждой конкретной вокально-технической задаче. При этом целенаправленный, постепенно усложняющийся музыкальный материал упражнений создает благоприятные условия для овладения главным образом каким-то одним определенным навыком.

Цели этой служат специальные упражнения и попевок, которые подбираются соответственно уровню певческого развития учащихся и усложняются постепенно в процессе обучения. Например, предлагая упражнения на кантилену, мы сознательно упрощаем прочие элементы музыкальной выразительности: ритм, мелодический рисунок, темп, тесситуру. Иными словами, мы подбираем небольшую попевку с несложным ритмом, плавным мелодическим рисунком, в умеренном темпе и средней тесситуре. Тем самым мы создаем наиболее благоприятные условия для усвоения протяженности звучания. Работая в хоре над ансамблем в двух-, трехголосии, мы предлагаем упражнения без текста (с закрытым ртом или на слоги), для того чтобы учащиеся могли максимально сосредоточить свое внимание на уравновешенности и чистоте звучания хоровых партий.

Первым условием системы вокально-хоровых упражнений является воспитание сознательного отношения учащихся к тем учебным задачам, которые ставятся в процессе упражнений. В начале обучения хорошему пению школьники больше, чем в процессе дальнейшей работы, нуждаются в объяснениях и наглядных показах педагога. Постепенно, в результате сознательного обучения и рационального повторения школьники начинают самостоятельно применять полученные навыки в процессе вокального исполнения. Достаточно определенного дирижерского жеста руководителя хора, соответствующей мимики, даже взгляда, и весь хоровой коллектив слаженно и четко отзывается на его требование.

Вторым условием системы упражнений является постепенное и последовательное усложнение учебных задач.

В процессе упражнений необходимо идти от простого к более сложному, от понятного, доступного — к более трудному. Ушинский говорил, что в этом заключается основа успеха упражнений: всякое новое упражнение, по его словам, должно быть связано с предыдущим, опираться на него и делать шаг вперед. Отсутствие этого условия является главной причиной того, что иногда длительные и многочисленные упражнения дают плохие результаты.

В системе вокальных упражнений предполагается такое расположение учебного материала, при котором ученику приходится преодолевать постепенно возрастающие трудности.

Третьим условием системы упражнений является учет особенностей самого процесса образования навыков. Процесс этот идет от восприятия и усвоения правила к умению его применить, к закреплению этого умения, к постепенному приобретению навыка.

Новая песня, новое упражнение, новая задача при повторении известного материала, новый методический прием в закреплении навыков — все это содействует поддержанию активности, внимания, интереса в процессе работы над формированием певческих навыков. Так, например, на первоначальном этапе работы особенно важно заинтересовать учащихся самим предметом изучения, т. е. искусством пения. Необходимо показать всю прелесть, богатство и величие этого искусства, возбудить у школьников желание овладеть им. Это поможет воспитать у них настойчивость, упорство и прилежание.

Если педагог не умеет использовать в процессе хороших занятий заинтересованность учащихся, то нередко это приводит к тому, что внимание угасает, наступает скука и появляется рассеянность. Задача руководителя хора заключается в том, чтобы использовать в процессе занятий непроизвольное внимание, направить его в нужное русло и тем самым добиться успехов в учебе и воспитательной работе.

Однако это представляет лишь одну из сторон, обеспечивающих успех педагогического процесса. Воспита-

ние настойчивости и воли в преодолении трудностей имеет также очень важное значение в процессе вокального воспитания и обучения.

Четвертым условием системы является воспитание у учащихся произвольного внимания в процессе упражнений. Большую роль в воспитании произвольного внимания играет использование в педагогическом процессе внимания произвольного.

Пятое условие системы — разнообразие заданий, переключение внимания учащихся в процессе упражнений с одной задачи на другую, охват комплекса заданий.

Концентрация упражнений вокруг определенной художественно-технической задачи на определенном этапе обучения приведет к усвоению правила. Если, однако, слишком долго задерживать учащихся на какой-либо задаче, это может привести к тому, что они, работая над овладением каким-нибудь одним навыком, не сумеют натренировать свое внимание так, чтобы охватить сразу несколько задач.

Можно привести в качестве иллюстраций такой пример. Известно, что пение легато считается основой вокального искусства. Выработка навыков напевного, протяжного звучания представляет одну из основных задач в вокальной педагогике. Однако, если не сочетать эту задачу с выработкой легкости, подвижности голоса, с навыками пения «нон легато» и «стаккато», то это приведет в конце концов к образованию тяжелого, массивного звучания, лишённого необходимой гибкости и выразительности.

Шестое условие системы вокально-хоровых упражнений заключается в необходимости регулярной, последовательной работы. Нерегулярность занятий, большой временной разрыв между ними ведут к потере навыков. Случайные или редкие занятия по формированию певческих навыков никогда не приведут к овладению сложным искусством пения, требующим большой, упорной и последовательной работы.

Система вокальных упражнений в хоре строится с учетом и на основе положений вокальной педагогики относительно певческих умений и навыков. Основными вокальными навыками являются, как мы уже говорили, певческое дыхание, певческое звукообразование и пев-

ческая дикция. Именно эти элементы искусства пения представляют тот фундамент, на котором зиждется искусство художественного коллективного пения — хоровое искусство. Мы очень условно разделяем в данной работе эти органически связанные между собой элементы голосообразования.

Рассмотрим, каковы же положения вокальной педагогики, на которых должна основываться система вокальных упражнений в хоре, на что можно в данном вопросе опираться, учитывая итоги передового дореволюционного опыта и достижения современных исследований.

Певческое дыхание

Исследования процесса певческого дыхания показали, что нельзя строго разграничивать типы дыхания в пении. Существовавшее деление дыхания на верхнереберное (или ключичное), грудное и нижнереберное (диафрагматическое) очень условно. В пении нет строго разграниченных типов дыхания. Исследования проф. Ф. Ф. Заседателяева, д-ра И. И. Левидова и проф. В. А. Багадурова подтверждают, что, в частности, изолированное диафрагматическое дыхание физиологически невозможно и что даже при «ключичном типе» дыхания отмечаются движения в области средних и нижних ребер. Речь может идти лишь о преимущественном участии в процессе певческого дыхания того или иного участка дыхательного аппарата. К примеру, «ключичным типом» условно называют такой, когда движение средних ребер слабее движения верхних, а движение нижних ребер слабее движения средних. В пении, таким образом, мы имеем дело со смешанным дыханием.

Неприемлемым в пении является поверхностное дыхание с преимущественным участием верхнереберной, ключичной части дыхательного аппарата. Такое дыхание не обеспечивает правильного соотношения между натяжением связок и силой подсвяточного давления, что составляет основу голосообразования.

Расход воздуха при речи (и особенно в пении) больше, чем при обычном жизненном дыхании. Ритм дыхания в пении также значительно отличается от обычного спокойного дыхания. Если в последнем вдох по времени почти равен выдоху, то в пении вдох значительно быст-

рее, а выдох значительно длиннее, ибо он должен соответствовать длительности певческой фразы.

Вредно в пении вдыхать слишком большое количество воздуха («перебор» дыхания), ибо это является причиной напряженного, форсированного звучания голоса. У певцов, набирающих в легкие много воздуха, работа всей гортани неизменно приобретает судорожный характер. Лишний воздух, набранный в легкие, чрезмерно давит на связки, что влечет за собой неточную интонацию.

Качество, правильность певческого дыхания зависят прежде всего от правильности вдоха, который должен быть глубоким, быстрым и бесшумным, с расширением нижних ребер и без поднимания плеч. Вдох в пении делается одновременно через нос и через рот.

Качество, правильность певческого дыхания зависят также от правильности выдоха, от экономного расходования дыхания в пении, от умения регулировать выдох.

Полезным приемом в работе над певческим дыханием является ощущение легкого зевка при вдохе. Легкий зевок несколько расширяет глотку, подготавливает форму резонатора и регулирует работу гладкой мускулатуры трахеи и бронхов.

Укреплению дыхательного аппарата содействуют занятия спортом, гимнастикой. Однако общегигиеническую физкультуру нельзя смешивать с изолированными упражнениями в певческом дыхании, вне связи последнего со звуком, с пением.

Долгое время в вокальной педагогике существовала вредная практика — не приступать к пению прежде, чем не «приведено в порядок» дыхание ученика. Измышлялись различные способы: «пропускание воздуха» через губы, зубы, через соломинку, поднимание тяжестей. Такие занятия порой продолжались не один месяц. Учащиеся доводили свое изолированное дыхание до «совершенства»: «...они могли «выдувать», «выщеживать», «высвистывать» свое дыхание в течение чуть ли не 100 секунд, но лишь только они начинали петь, все их «дыхательное искусство» улетучивалось как дым»¹.

При таком «обучении» не учитывалось, что отдельные части голосового аппарата только в том случае мо-

гут четко и правильно функционировать, если с самого начала развивались во взаимосвязи и взаимодействии друг с другом, а не прилаживались друг к другу в последний момент. Голосовая функция по своей природе представляет целостное явление, комплекс элементов, регулируемых в значительной мере автоматически, рефлексно. Кроме того, певческое дыхание связано с определенными мышечными ощущениями, которые сигнализируют о себе центральной нервной системе. Последняя же регулирует работу не только дыхания, но и всех частей голосового аппарата, устанавливая прочные условные связи между ними. Качество звука является своеобразным подкреплением в этих связях. Поэтому длительный разрыв между певческим дыханием и звуком невозможен.

Некоторые отголоски теории изолированных упражнений до сего времени сохранились в практике педагогов-вокалистов. Однако передовая советская педагогика стоит на правильной точке зрения, считая, что применение изолированных упражнений на певческое дыхание целесообразно лишь в отдельных случаях, эпизодически, «наподобие кратковременного лекарства» (Левидов) для выправления того или иного явного дефекта в работе дыхательного аппарата учащегося. Кратковременные изолированные от звука упражнения в певческом дыхании рекомендуется применять также в целях усвоения учащимися какого-либо правила или приема при условии следующего за этим закрепления этого приема в пении.

Принципы певческого дыхания в основном у детей те же, что и у взрослых. Необходимость учета возрастных особенностей детей прежде всего сказывается в том, что нельзя предлагать учащемуся много сложных и непонятных для него вначале приемов и терминов, не следует вдаваться в физиологические и анатомические объяснения.

Следует отметить, что на первых порах наглядность, показ правильного и неправильного дыхания является наиболее доступным приемом обучения. В дальнейшем, в возрасте 11—13 лет, объяснения, усвоение понятий приобретают большее значение и место.

Обучение детей певческому дыханию находится в зависимости от роста всего организма — грудной клетки,

¹ И. И. Левидов, Певческий голос в здоровом и больном состоянии, «Искусство», 1939, стр. 147.

дыхательной мускулатуры, емкости легких. Наблюдаемое часто у детей в младшем школьном возрасте поверхностное дыхание является следствием слабого развития диафрагмы, а также межреберных и грудных мышц. Дыхательные пути в этом возрасте узки по сравнению с емкостью легких. Внепеческое (жизненное) дыхание у младших школьников обычно совпадает с певческим. Стимулом для развития дыхания в этом возрасте является дыхательная гимнастика, а также вокальные упражнения, развивающие длительность дыхания, умение делать своевременно вдох и т. д. У детей более старшего возраста мы часто сталкиваемся с фактом несоответствия певческого дыхания с обычным дыханием в жизни (как и у взрослых певцов). Особым показателем при этом является певческий опыт учащегося: если школьник имеет этот опыт, то дыхание при пении у него значительно отличается от обычного.

Характер дыхания учащихся зависит от их физической и нервно-психической организации. Дети уравновешенные, нервно-устойчивые обычно обладают хорошим внепеческим и певческим дыханием. Дети с ослабленной нервной системой обладают неустойчивым, неровным дыханием, что сказывается на качестве пения.

В заключение необходимо сказать о важности и пользе вокального воспитания в целом и, в частности, выработки певческого дыхания в детском возрасте. Благодаря вокальным занятиям с детских лет у человека вырабатываются прочные навыки глубокого нижнегрудно-диафрагматического дыхания, правильного голосообразования. Эти навыки являются исключительно ценными не только для певца, но и для оратора, педагога, лектора, драматического артиста.

Певческое звукообразование

Неразрывно с певческим дыханием связан певческий звук, возникающий вследствие смыкания и размыкания голосовых связок. Основное требование художественного вокального исполнения — правильный, красивый певческий звук.

Образование звука человеческого голоса обусловлено сложной работой голосового аппарата. Колебания голосовых связок и проходящего между ними воздуха об-

разуют звуковые волны, которые направляются в расширяющуюся кверху полость, представляющую собой верхний резонатор голосового аппарата.

Высота звука зависит от длины звуковых волн: чем большее число колебаний совершают голосовые связки, чем короче волна колебания, тем звук выше, и наоборот, чем число колебаний меньше, чем длиннее волна колебания, тем звук ниже. При воспроизведении низких звуков натяжение голосовых связок незначительно.

Эти звуки резонируют в области грудной клетки (полость трахеи и бронхов), приводя в колебание грудную кость. При этом образуется грудное звучание. Для повышения звука требуется большее натяжение связок, что достигается напряжением голосовой мышцы. Высокие звуки резонируют в так называемой надставной трубе (верхние резонаторы — глотка, рот и нос), образуя при этом головное звучание. Певческий голос должен звучать ровно, однородно на всем диапазоне. Средством плавного, не резкого перехода от грудного регистра к головному служит выработка микстового (смешанного) звучания. При этом напряжение голосового мускула, характерное для грудного регистра, постепенно ослабевает и заменяется напряжением внешних растягивателей голосовых связок. Следовательно, одно из основных условий вокального воспитания — сглаживание регистров и выработка микстового (смешанного) звучания.

Успех работы в этом направлении обеспечивает воспитание голоса с примарных звуков, т. е. с той части диапазона, которая звучит наиболее естественно, свободно, удобно. Примарное звучание определяется индивидуальными особенностями устройства голосового аппарата. Обычно примарные звуки находятся в середине диапазона певца. Начиная развивать голос с примарных звуков, мы постепенно расширяем диапазон учащегося вверх и вниз. При этом поющий, не прибегая к излишним усилиям и напряжению, переносит на соседние звуки незначительно видоизмененную мышечную установку, характерную для зоны примарного звучания. Работа эта ведется очень осторожно и постепенно. Преимущество такого подхода к развитию певческого голоса, его истинная вокальность заключаются прежде всего в том, что мы не форсируем, не напрягаем голос, а исходим из того, что характерно и естественно в голосе, распространяя это

свободное, естественное звучание на другие отрезки диапазона.

Регистры детского голоса, как показывают фонетические наблюдения и педагогический опыт, те же, что и у взрослых: грудной и головной как основные регистры, а также микст.

В младшем школьном возрасте у детей наблюдается легкое головное звучание, характеризующееся краевым колебанием связок.

В более старшем возрасте колеблются не только края связок, но и вся мышечная ткань. Включается грудной резонатор.

Существует распространенное мнение, что преждевременно развивать грудной регистр у детей нецелесообразно, так как это нередко может привести к образованию искусственного грудного звучания.

Действительно, основу звукообразования у детей (особенно младшего возраста) представляет высокое головное звучание, ибо низкие детские голоса встречаются значительно реже. У низких голосов, естественно, свободно звучащим регистром является именно грудной регистр, от которого следует исходить при воспитании этих голосов. Однако в практике массовой общеобразовательной школы, где педагог зачастую не имеет возможности заниматься с учащимися индивидуально, непригодным является метод воспитания голоса с нижних звуков диапазона, при котором высокие легкие голоса теряют свою естественность и красоту, будучи искусственно поставлены в несвойственные и неподходящие тесситурные условия. Это приводит к форсированному звучанию и является насилием над детским голосом. Поэтому же не всегда применим метод воспитания и с верхних звуков диапазона, ибо в коллективе могут встретиться дети с более низким естественным звучанием голоса. Ставя низкие голоса в неподходящие тесситурные условия, мы обедняем вокальные возможности учащихся, а также создаем опасность появления форсированного (часто «надсаженного») звучания. Вот почему единственно правильным методом воспитания детского голоса является воспитание с середины диапазона. Такими звуками, как неоднократно подтвердила практика, являются у высоких голосов звуки $ля^1 — до^2$, у низких голосов $ре^1 — фа^2$.

Таким образом, наиболее подходящи и удобны в начале обучения те песни, которые имеют диапазон $ре^1 — до^2$.

При подборе музыкального материала упражнений в начале обучения рекомендуются попевки, построенные на нисходящих движениях мелодии в диапазоне $ре^1 — до^2$. Это дает возможность перенесения головного, более легкого звучания голоса на звуки относительно более низкие.

Гортань с находящимися в ней голосовыми связками представляет главную часть голосового аппарата. В большинстве исследований и в певческой практике большое внимание уделяется положению гортани в пении: одни педагоги и исследователи считают, что гортань при пении должна занимать высокую позицию, другие доказывают, что низкая позиция гортани является наиболее правильной. Иными словами, стремление найти определенные закономерности в процессе голосообразования сказалось и в попытке установить положение гортани, обязательное для всех певцов.

Последние исследования и практика, однако, показали, что в вопросе о положении гортани при пении единого правила, применимого ко всем обучающимся пению, не существует: то, что удобно и естественно для одного, то может оказаться вредным для другого. Решающее значение при этом имеют природные индивидуальные особенности в устройстве голосового аппарата учащегося. Таким образом, нельзя всех подгонять под одну формулу, ибо насилие над гортанью может привести даже к потере голоса.

Положение гортани в пении должно быть естественным и свободным. Большое количество исследований показало, что в пении гортань обычно занимает положение несколько ниже обычного, свойственного человеку в спокойном состоянии или при речи. При пении целесообразно несколько ограничивать движения гортани. Это не означает требования ее абсолютной неподвижности, достигаемой к тому же насильственным путем. Это лишь относительное ограничение ее движений, известная фиксация положения гортани в пении. У людей, не обучавшихся пению, обычно имеют место лишние дезорганизованные движения гортани, что отражается на качестве звука, его устойчивости.

Одним из условий правильного функционирования гортани является определенное положение и деятельность в пении языка и мягкого нёба. Естественно лежащий язык, кончик которого обычно упирается в нижние зубы, несколько приподнятое мягкое нёбо и некоторое напряжение мягких стенок ротовой полости (что сообщает им большую твердость, улучшающую резонанс) — вот сумма факторов, благоприятно влияющих на голосообразование. Недопустимо пение форсированное — это может повлечь за собой тяжелые последствия вплоть до потери голоса. Особенно это необходимо учитывать при обучении пению детей, где мы имеем дело с хрупким, формирующимся голосовым аппаратом, требующим осторожного и внимательного к себе отношения.

Не следует, однако, смешивать и отождествлять форсированный звук с активной подачей звука. Учитывая то обстоятельство, что при работе с детьми часто приходится встречаться с инертностью голосового аппарата, расслабленностью голосообразования, мы считаем целесообразным применять большей частью именно активную, энергичную подачу звука. При этом нужна общая активизация учащихся, мобилизация их внимания. Разумеется, звонкое, активное пение не должно переходить в форсированное звучание. В этом вопросе чрезвычайно важным является соблюдение чувства меры, наличие внимательного слухового контроля со стороны педагога, а также воспитание самоконтроля у учащихся (т. е. развитие вокального слуха).

Певческая дикция

Любой звук в пении, как известно, всегда соответственно оформлен артикуляционно. Поэтому вопрос певческого звукообразования теснейшим образом связан с вопросом произношения, дикции.

Пение характерно протяженностью гласных звуков. Петь — значит тянуть звук, а протяженность звучания возможна только благодаря гласным звукам.

Основу вокальной дикции представляет звучание определенного певческого тона, которое остается неизменным при произношении гласных и согласных, а также их комбинаций. Таким образом, в пении происходит нейтрализация гласных, связанная с техникой певческо-

го голосообразования. Нейтрализация гласных обуславливается также относительно устойчивым положением гортани в пении.

В отличие от речи, где в связи со степенью краткости произношения безударного гласного звука происходит изменение его характера (редуцирование), в пении явлений редукции значительно меньше. В пении все гласные звуки должны быть протянуты, поэтому здесь возможности для неясного, неопределенного произношения безударного гласного звука очень мало. В пении любой краткий гласный звук протяжнее самого длинного гласного звука в речи. Это, разумеется, не означает, что в пении предударные и заударные гласные произносятся как ударные. Все редуцированные гласные в пении исполняются с несколько меньшим раскрытием рта, причем если на редуцированный гласный звук приходится большая длительность ноты, то увеличивается фонетическая ясность гласного.

Вокальная дикция требует повышенной активности артикуляционного аппарата. Вялость артикуляции обычно является одной из основных причин плохой дикции в пении — гласные и согласные не имеют необходимой ясности, четкости и устойчивости, звук приобретает однообразный, безжизненный характер. Особое значение для качества вокальных гласных имеет активность не только передней части артикуляционного аппарата, но и заднего его отдела — глотки, непосредственно связанной с гортанью (активность мягкого нёба и корня языка). Однако эта активность не должна приводить к перенапряжению, форсированию работы глотки, ибо это поведет к искажению гласных, к чрезмерному их «затемнению».

Огромное значение для правильности дикции в пении имеют согласные звуки и их взаимоотношение с гласными. Гласные и согласные находятся в тесном взаимодействии, и от качества одних зависит правильность других.

Согласные в пении не претерпевают таких сложных изменений, как гласные (имеется в виду редукция), но у них есть свои особенности, заключающиеся в оглушении, озвончении, смягчении, уподоблении. Если между речевой и певческой редукциями гласных имеется существенная разница, то между согласными в речи и в пении различия очень мало. Часть согласных произносится

с участием голосовых связок, часть — без него (при помощи пропускания струи воздуха в щель между языком и нёбом, языком и зубами и т. д.). Согласные, которые произносятся с участием голосовых связок, благоприятны в вокальном отношении (*б, в, г, д*). Поэтому тексты песен, содержащие большое количество таких согласных и гласных, являются в пении наиболее удобными.

Важное значение в работе над дикцией и звучанием детского хора имеет применение слогов, состоящих из различных сочетаний гласных и согласных, ибо согласный звук придает большую ясность, четкость артикуляционной оформленности гласного.

Сочетание гласных *у, о* с согласным, произносящимся с участием заднего отдела артикуляционного аппарата, дает наибольший эффект в борьбе с «белым», «пидским», «открытым» звучанием (например, слоги *ку, гу*). При выработке же звонкого светлого звука *у* поющих глухим звуком наибольший эффект достигается применением гласных *и, е* с согласным, произносящимся с участием переднего отдела артикуляционного аппарата (например, слоги *ди, зи*). Ясность в этом вопросе помогает правильно использовать определенные слоги, а также гласные и согласные для вокальных упражнений в хоре.

Активность артикуляционного аппарата, о чем говорилось выше, в основном зависит от энергичного, четкого произношения согласных звуков: чем более четко произносятся согласные, тем ярче звучат гласные.

Следует отметить, что артикуляционный аппарат более, чем любая другая часть голосообразующего аппарата, подчинен волевому контролю, сознательному регулированию его работы (известно, что дыхание, а также работа гортани могут быть лишь отчасти сознательно управляемы поющим). Артикуляционный же аппарат способен в значительно большей степени к дифференцированным движениям его отдельных частей. Он доступен непосредственному наблюдению и контролю как со стороны педагога, так и самого учащегося. «Осознание мускульно-двигательной работы артикуляционного аппарата дает возможность анализировать движение органов ротовой полости, находить связь между движениями этих органов и получающимся звуковым эффектом... и тем самым способствовать нахождению определенных,

конкретных методических приемов...»¹. Поэтому работа над дикцией в силу подчиненности артикуляционного аппарата волевому контролю является одним из средств, косвенно регулирующих работу частей голосового аппарата, функционирующих произвольно.

Все вышеизложенные положения относительно дикции в пении всецело относятся и к детям. Следует лишь добавить, что характерным недостатком дикции детей обычно бывает вялость артикуляции (малоподвижные губы, язык, нижняя челюсть, плохо открытый рот). Иногда наблюдается и другой недостаток — утрированная дикция, лишаящая голос необходимой вокальности.

Большую роль в работе над дикцией играют индивидуальные особенности строения артикуляционного аппарата, требующие различных методов работы².

Принципы отбора музыкального материала для вокально-хоровых упражнений

Очень спорным в вокальной педагогике до сего времени является вопрос о музыкальном материале, на котором должны строиться упражнения и формироваться навыки.

В певческой практике широкое применение получил музыкальный материал, лишенный образного содержания (гаммы, отрезки звукоряда, арпеджио, трезвучия и т. д.), а также такой материал, как попевки (очень небольшие, несложные песни или отдельные фрагменты из вокальных произведений).

Сушествует и такое мнение, что вокально-техническими навыками можно овладеть непосредственно на разучиваемом репертуаре, не прибегая к специальным техническим упражнениям.

Кроме того, в певческой практике имеет распространение и такой способ подбора материала для выработки технических навыков, когда педагоги, стремясь внести образное содержание в исполнение гамм, отрезков звукоряда, трезвучий, произвольно подставляют к ним

¹ И. И. Левилов, Певческий голос в здоровом и больном состоянии, «Искусство», 1939, стр. 124.

² Об этом будет сказано ниже.

различные слова и даже фразы (в детском хоре, например, нисходящее трезвучие предлагается спеть с такими словами: «па-ро-ход», «а-пель-син». а нисходящую гамму: «спо-ем-те песню хо-ро-шо»).

Что же в способах подбора материала для упражнений следует считать правильным, передовым, а что — ошибочным, непригодным?

Песня, представляющая собой синтез музыкального и поэтического искусства, передает определенное содержание, художественный образ. Используя песню в качестве музыкального материала для упражнений, мы воспитываем слух и голос учащихся на художественно оформленном, осмысленном, образном материале. При этом эмоциональные переживания, вызываемые конкретным содержанием произведения, ускоряют развитие исполнительских навыков и ставят эти навыки в непосредственную связь с соответствующими конкретными художественными задачами. Техническая задача при этом непосредственно связана с передачей художественного образа.

Однако построить систему упражнений только на песенном материале не представляется возможным, ибо песня часто включает в себе множество художественно-технических трудностей, для преодоления которых учащийся должен иметь известную певческую подготовку, должен владеть целым комплексом вокально-хоровых навыков. Для формирования навыков необходимо систематическое расположение музыкального материала. Песня же не всегда представляет такой материал для педагога. Поэтому многие педагоги обращаются к пению трезвучий, гамм, отрезков звукоряда как к музыкальному материалу, облегчающему освоение основных исполнительских навыков.

Действительно, использование гамм, трезвучий, мажорного и минорного звукоряда не лишено основания:

во-первых, трезвучия и движение по отдельным отрезкам звукоряда представляют наиболее типичные и часто встречающиеся мелодические обороты в песнях. Поэтому учащиеся должны уметь правильно и чисто петь мажорный и минорный звукоряды, их отдельные отрезки и ступени. Упражнения на этом музыкальном материале, развивая ладовое чувство, способствуют лучшему освоению песенного репертуара;

во-вторых, постепенное движение голоса и пение трезвучий (особенно в нисходящем направлении) удобны в вокальном отношении. Известно, что большие скачки, требующие резкой перестройки голосового аппарата, неудобны и трудны.

Основоположник русской вокальной школы М. И. Глинка, говоря о необходимости «уравнять все ноты», писал о значении упражнений на восходящих и нисходящих звукорядах: «Эти гаммы уравниют голос так, что при пении мотива ни одна нота не вскрикнет, а все будут равны...»¹;

в-третьих, данный музыкальный материал, являющийся обычно более элементарным по сравнению с песней, дает возможность четко выделять, фиксировать ту или иную техническую задачу и сосредоточивать на ней внимание учащихся.

Следует признать, что если этот отвлеченный от музыкально-образного содержания материал является дополнением к песенному, если гаммы, арпеджио представляют кратковременный отход от песни для того, чтобы решить те или иные технические задачи, то использование такого отвлеченного музыкального материала целесообразно и полезно. Если же этот отвлеченный материал является основой всей работы по освоению вокальной техники и техническая работа строится почти независимо от одновременно изучаемых художественных произведений, то это вызывает серьезные принципиальные возражения. Навыки, выработанные в отрыве от песенного художественно-образного материала, приобретают отпечаток отвлеченности, отрицательно влияющий на процесс развития и совершенствования художественного мастерства.

Хороший результат дает специальный подбор упражнений в виде попевок, в качестве которых используются народные песни, небольшие музыкальные фразы из произведений классиков, а также из лучших песен советских композиторов. Попевки, так же как гаммы и трезвучия, дают возможность выделить определенную задачу, поработать над определенным техническим приемом в хоре. Кроме того, эти попевки-упражнения имеют

¹ М. И. Глинка, Упражнения для усовершенствования голоса. Гос. муз. изд-во, 1951, стр. 7.

то преимущество, что выработка навыков происходит на художественно-образном, а не на отвлеченном музыкальном материале.

Касаясь вопроса произвольной подстановки различных слов, фраз и целых текстов к звукоряду, отдельным его частям, трезвучиям, мы должны отметить, что такой способ подбора материала не отвечает художественным требованиям. При такой произвольной подстановке текст обычно не соответствует музыкальному материалу, примитивен, нехудожествен. Он лишь затемняет те задачи, которые можно четко фиксировать и разрешать при упражнениях на звукоряде и его отрезках, трезвучиях и т. п., исполняемых или с названиями звуков, или на отдельные слоги и гласные. Поэтому применение такого учебного материала в упражнениях следует считать нецелесообразным.

Таким образом, при отборе музыкального материала для вокально-хоровых упражнений мы руководствуемся следующим:

1) основным музыкальным материалом в вокальном воспитании следует считать художественный песенный репертуар;

2) в целях выработки прочных навыков используются в качестве музыкального материала также гаммы, отрезки звукоряда, трезвучия и т. д. как материал обычно менее сложный, дающий возможность более рельефной фиксации определенной технической задачи;

3) в качестве упражнений используются попевки, подобранные в определенной системе;

4) произвольная подстановка текста к гаммам, трезвучиям нами не рекомендуется.

В процессе выработки у школьников вокально-хоровых навыков весь музыкальный материал, который используется в качестве упражнений, можно разделить на два вида.

А. Специальные упражнения, не связанные с изучаемым репертуаром. Система таких упражнений строится в соответствии с уровнем певческого развития детей и степенью их владения вокально-хоровыми навыками. Упражнения усложняются постепенно в процессе работы. Система их создает благоприятные условия для выработки певческих навыков, обеспечивает возможность сознательно фиксировать внимание на той или

иной конкретной задаче. Упражнения эти используются также для настройки голосового аппарата на каждом занятии хора (распевание).

Б. Упражнения на изучаемом репертуаре, которые помогают преодолеть конкретные трудности в той или иной песне. Упражнения данного вида, в отличие от первого, не могут быть в такой же мере систематизированы. Однако и данный вид упражнений строится на определенной принципиальной основе.

Поясним это примерами.

Известно, что песенный репертуар подбирается соответственно певческому развитию детей и степени их владения вокально-техническими навыками. Однако нередко встречаются песни, в которых имеются отдельные трудности, свойственные лишь данной песне и не преодоленные еще в процессе предварительной работы над усвоением навыков.

Необходимо, как показывает практика, также закреплять уже имеющиеся навыки в новых условиях (т. е. в той или иной песне). Кроме того, применение того или иного навыка в определенной песне может оказаться затруднительным из-за наличия неблагоприятных условий (например, высокая tessitura), требующих специальных упражнений. Поэтому при изучении репертуара потребуются дополнительная работа по преодолению конкретных трудностей в той или иной песне, т. е. потребуются упражнения на изучаемом репертуаре.

Такие упражнения, построенные на отдельных отрывках из изучаемой песни, способствуют освоению и закреплению отдельных сложных ее элементов, помогают осваивать песенный репертуар. Пропевание (даже многократное) песни от начала до конца без серьезной работы над отдельными трудными местами обычно положительных результатов не дает.

II глава

СИСТЕМА ВОКАЛЬНЫХ УПРАЖНЕНИЙ В ХОРЕ ПОДРОСТКОВ

Система вокальных упражнений устанавливает порядок и последовательность учебных задач в воспитании вокально-хоровых навыков у школьников. Система вокальных упражнений в хоре предполагает распределение учебного материала согласно принципам вокальной педагогики, с учетом физиологических и психологических особенностей учащихся среднего школьного возраста (подростков, девочек и мальчиков, в возрасте 12—14 лет).

В этом возрасте у детей наблюдается значительный рост всего организма, укрепление мышц, увеличение объема сердца, энергичная работа желез внутренней секреции.

Половое развитие у мальчиков обычно начинается на 1—2 года позднее, чем у девочек. С периодом полового возмужания связано появление вторичных половых признаков, в частности, перемена голоса, или так называемая мутация.

Как известно, в начальных классах (I—III) голоса девочек очень мало отличаются от голосов мальчиков (по диапазону, силе, тембру). В возрасте 12—16 лет голоса мальчиков претерпевают резкие изменения, переходя в течение 1½—2 лет (а иногда и более длительного периода времени) в мужские голоса.

Мутацию обычно делят на три периода:

1) предвестники мутации, связанные с усиленным ростом: воспалительные явления в гортани, покраснение связок;

2) изменение механизма голосообразования: в голосе появляется все большее количество низких грудных нот. К концу этого периода у юноши обычно постепенно укрепляется мужской голос, изредка прерываемый высокими фальцетными звуками;

3) укрепление механизма мужского голосообразования.

В голосах девочек 12—16 лет также происходят большие перемены, они также переживают мутационный период. Однако у них, по сравнению с мальчиками, мутация протекает не так резко. Между голосами девочки и женщины нет такой резкой разницы, как между голосами мальчика и мужчины. Обычно мутация у девочек сопровождается тем, что голос крепнет, обогащается обертонами, расширяется в диапазоне.

Часто характер смены голоса у детей соответствует характеру и темпам общего физического роста и полового созревания организма. У некоторых учащихся этот процесс проходит очень постепенно в течение ряда лет, а у некоторых — быстро и бурно. До настоящего момента спорным является вопрос о возможности и целесообразности вокальных занятий с учащимися переходного возраста. Одни педагоги возражают против обучения пению в этот период, другие доказывают возможность и целесообразность вокального воспитания школьников переходного возраста.

Следует отметить, что в данном вопросе, как и во всех остальных вопросах вокального воспитания, необходимо строго придерживаться принципа индивидуального подхода к учащимся: педагог должен постоянно следить за состоянием голосового аппарата подростка.

При резких признаках мутации необходимо вовсе запретить петь, при отсутствии же резких проявлений мутации педагог может ограничиться переводом учащегося в другую, более подходящую для него в данное время хоровую партию. Например, мальчика с обнаружившимися на слух и подтвержденными при фониатрическом осмотре признаками мутации обычно переводят в партию первых альтов (если он пел дискантом) или вторых альтов. Эти хоровые партии (I—II альты), как известно, обычно поют в более ограниченном диапазоне, тесситурные условия в них соответствуют изменениям голоса в сторону понижения. Для мутирующих девочек,

при отсутствии резких изменений в голосе, рекомендуется также ограничить пение (по силе, времени и диапазону). Так, девочку, певшую в партии I сопрано, следует перевести в партию II сопрано или I альтов.

Необходимо указать здесь еще на одно важное обстоятельство: часто осторожное, умеренное пение в период мутации является средством охраны голоса. Умеренные вокальные занятия, которые проводит опытный преподаватель, дают возможность наблюдать за мутирующим подростком и определять для него известный голосовой режим.

В хоровых коллективах учащихся V—VII классов занимаются мальчики и девочки 11, 12, 13 и 14 лет. Как массовое явление мутационный период у учащихся школ средней, центральной полосы нашей страны наблюдается в VII—VIII классах. В южных областях мутационный период у подростков часто наблюдается раньше (в VI и даже V классах). У жителей же северных областей мутация затягивается порой до IX класса. Помимо климатических условий, характер протекания и время наступления мутации определяются индивидуальными физиологическими особенностями организма.

Руководитель хора должен внимательно следить за состоянием голосового аппарата учащихся как в начальной стадии периода мутации, так и в дальнейшем.

Восприятие красоты в природе и в произведениях искусства у школьников V—VII классов значительно изменяется по сравнению с младшим школьным возрастом. В искусстве подростков привлекают произведения, в которых много действия, яркого драматизма, рассказывается о борьбе и приключениях. Подростки любят бодрую музыку, динамику развертывания захватывающего сюжета, яркие проявления сильных характеров, отраженных в песнях. Такую направленность интересов школьников-подростков необходимо учитывать в работе хора. Главным образом это надо иметь в виду при подборе песенного репертуара. Упражнения, построенные на материале разучиваемых в хоре песен, таким образом, отвечают на характерную для подростков направленность интересов. Однако это не значит, что следует использовать репертуар только такого характера, и не исключает необходимости воспитания учащихся V—VII классов на мягких, напевных лирических песнях.

Проводя работу с хором учащихся V—VII классов, необходимо учитывать степень развития музыкального слуха, а также объем знаний, умений и навыков в области музыки, полученных детьми в начальных классах в соответствии со школьной программой по пению. В хоровых коллективах учащихся V—VII классов углубляются, закрепляются и развиваются певческие навыки, приобретенные в начальной школе, а также создается основа и преемственность для плодотворной работы в хоровых коллективах учащихся старших классов. Поэтому, приступая к работе в хоровом коллективе V—VII классов, необходимо четко определить уровень певческой подготовки учащихся. Обычно подготовка эта бывает неодинакова, пестра, а порой и не достаточна. Особенно это ощущается в хоровых коллективах внешкольных детских учреждений (дома пионеров, дома культуры, клубы), куда приходят учащиеся из самых различных школ и районов.

Например, в хоре дома пионеров Ленинградского района Москвы из 62 участников хора в 1954/55 учебном году 20 человек были из числа ранее занимавшихся в данном хоровом коллективе, 17 человек из вновь принятых обладали достаточными слуховыми и певческими навыками, а 25 человек при наличии музыкального слуха и хороших голосовых данных имели слабую певческую подготовку. В практике хоровой работы во внешкольных детских учреждениях среди учащихся V—VII классов встречаются также отдельные случаи очень слабого развития слуха (плохо различают на слух высокие, средние и низкие звуки, длительность звука, плохо ориентируются в движении мелодии вверх или вниз, не могут повторить отдельные звуки или небольшую песенку и т. д.).

В школах, где в течение ряда лет работает опытный педагог, такой пестроты и несоответствия с требованиями программы обычно не отмечается. Здесь налицо определенная преемственность в музыкальном воспитании и обучении. Однако, учитывая возможность неодинаковой или недостаточной певческой подготовки учащихся V—VII классов, в систему вокальных упражнений необходимо включить (особенно на первоначальной стадии) ряд элементарных заданий, которые для одних учащихся явятся повторением и закреплением имеющих зна-

ний, умений и навыков, а для других — представляют новый учебный материал. Благодаря наличию в коллективе школьников более подготовленных, с развитым музыкальным слухом, владеющих элементарными вокально-хоровыми навыками, другие, менее подготовленные дети будут развиваться быстрее и успешнее, чем в коллективе, целиком состоящем из малоподготовленных учащихся. Разумеется, разрыв в степени развития музыкального слуха и владения вокально-техническими основами у школьников, занимающихся в одном коллективе, не должен быть слишком большим, ибо это может повести к распаду коллектива: хорошо подготовленным участникам хора будет скучно, неинтересно, если в хоре много детей с очень слабой подготовкой.

Если разрыв в музыкальном развитии учащихся весьма значителен, не следует объединять их в один общий коллектив. В таких случаях необходимо создавать разные (две или даже три) группы хора и проводить в них хоровую работу отдельно, соответственно уровню музыкального развития той или иной группы.

Система вокальных упражнений в хоре строится в соответствии с теми художественно-техническими задачами, которые на данном этапе работы хора являются самыми главными, на которых фиксируется в основном внимание учащихся. Здесь мы имеем в виду и рассматриваем упражнения, не связанные с репертуаром хора, служащие средством выработки определенного объема вокально-хоровых навыков.

Итак, каков же тот уровень овладения вокально-хоровыми навыками, которого мы должны достигнуть, осуществляя задачи вокального воспитания в хоре школьников V—VII классов?

В процессе обучения в хоре учащиеся должны овладеть в определенной последовательности комплексом художественно-технических умений и навыков.

Система упражнений, являющихся средством овладения этим комплексом умений и навыков, предполагает следующий объем и порядок учебных задач в хоре подростков:

1) выработка навыков певческого дыхания в связи с воспитанием напевности, протяженности и легкости звучания детских голосов. Такое задание требует правильной певческой установки, а также ясной, свободной арти-

куляции. Неразрывно с этой задачей связана работа над унисоном, ансамблем в одноголосном хоровом пении;

2) выравнивание, округление звучания гласных, развитие микстового звучания, сглаживание регистров. Продолжение работы над навыками ансамбля, унисонного пения в хоре;

3) тщательная работа над дикцией; выработка навыков короткого, энергичного произношения согласных и укрепление навыков ясного единообразного формирования гласных. Работа над единством тембрового звучания, углубление и закрепление навыков хорового ансамбля;

4) выработка навыков двухголосного пения на основе унисона в каждой партии и соотношения между хоровыми партиями;

5) выработка подвижности голоса, четкое и легкое исполнение мелких длительностей;

6) выработка энергичного полного форте и мягкого звучного пиано. Навык пения с различной динамикой в хоровых партиях;

7) выработка навыков точного интонирования при движении голоса по полутонам;

8) выработка навыков трехголосного пения.

Указанный объем умений и навыков, разумеется, не предел в овладении выразительными средствами вокального и хорового исполнительского искусства в детских коллективах. Можно сослаться здесь на пример детского хора Института художественного воспитания, руководимого проф. В. Г. Соколовым. Хор этот, в значительной мере состоящий из учащихся V—VII классов, исполняет очень сложные произведения, но такой хор, к сожалению, представляет пока редкое явление в детской певческой практике. В подавляющем же большинстве детских хоров мы сталкиваемся с ограниченностью вокально-художественных возможностей.

Овладение указанным объемом вокально-хоровых навыков в зависимости от певческой подготовки того или иного коллектива может быть рассчитано примерно на двухгодичную работу хора при условии сохранения постоянного основного состава.

Первые четыре учебные задачи в системе вокальных упражнений преследуют цель выработать основные начальные вокально-хоровые навыки (дыхание, звуко-

образование и дикция в унисонном пении и в двухголосии).

Учитывая неразрывную связь основных элементов голосообразования (певческого дыхания, звукообразования и дикции), система вокально-хоровых упражнений строится по принципу концентрического расположения учебного материала. Сначала учащимся преподаются основные вокальные умения и навыки в хоре в их первоначальном, элементарном виде на несложном музыкальном материале (певческое дыхание, звук, дикция в слитном унисонном звучании хора), затем те же основные элементы преподаются полнее, глубже, на более сложном музыкальном материале; умения и навыки совершенствуются. Постепенно учащиеся осваивают различные стороны основных элементов певческого искусства (певческое дыхание в произведениях различного характера, дикция в напевных, протяжных и в быстрых песнях, интонирование диатонических или хроматических оборотов, навыки дыхания, звукообразования и дикции в пении одногласном или двух-, трехголосном).

Система вокально-хоровых упражнений строится с учетом тщательного распределения учебного материала и времени. Специально подобранный музыкальный материал упражнений на каждое определенное задание должен давать возможность фиксировать внимание учащихся на конкретном вокально-техническом приеме, умении или навыке, которые нужно выработать в процессе упражнений.

Учитывая то обстоятельство, что хоровое пение представляет собой сложный комплекс, состоящий из многих художественно-технических элементов, необходимо отметить также следующее: овладение навыками певческого дыхания, протяженного звучания голоса и работа над дикцией происходят одновременно, так как расчленив эти три элемента голосообразования невозможно. Однако овладение этими навыками совершается на различном одногласном музыкальном материале (примитивном вначале и постепенно усложняющемся в дальнейшем). В процессе занятий хора основное внимание учащихся фиксируется то на одном, то на другом элементе, то на самом факте их связи, одновременности и взаимообусловленности. Каждое новое задание строится на основе ранее достигнутого (например, пение форте и пиано

возможно только на основе усвоенных навыков певческого дыхания, звукообразования и дикции). Таким образом, опора на ранее усвоенные знания, умения и навыки, а также тесная взаимосвязь художественно-технических элементов, комплексность певческого процесса — одно из основных условий системы вокально-хоровых упражнений, один из принципов этой системы.

Вокально-хоровые навыки приобретаются в результате систематически проводимых занятий, длительных упражнений. Упражнения требуют сосредоточенного внимания и усилий воли со стороны учащихся, которые должны понимать цель упражнений и уметь критически относиться к ошибкам.

Прежде чем спеть определенный звук или мелодию, мы предлагаем учащимся представить себе мысленно это звучание (высоту, силу, характер, тембр звука). Иными словами, вокально-хоровые навыки должны опираться на слуховые. Неразрывная связь воспитания исполнительских навыков с развитием слуха представляет важнейший принцип системы вокальных упражнений в хоре.

Связь вокально-технических навыков с развитием слуха особенно успешно осуществляется при пении без сопровождения (а капелла). При пении без сопровождения инструмента исполнители лучше слышат друг друга, так же как руководитель хора лучше слышит все неточности в пении. Такое пение способствует развитию слухового контроля, повышает внимание к чистоте интонации и слитности звучания (т. е. обеспечивает хороший ансамбль). Вместе с тем использование гармонической поддержки, фортепьянного сопровождения также следует признать необходимым в процессе вокальных упражнений в хоре, так как это подкрепляет и уточняет правильность представлений о том музыкальном звуке, который нужно спеть.

Осуществляя связь воспитания вокально-хоровых умений и навыков с развитием слуха, мы обращаем внимание детей на движения голосового аппарата, на характер и качество звука как результат этих движений, воспитываем умение оценивать качество и правильность получаемого звучания. В процессе выработки вокально-хоровых навыков мы закрепляем повторением каждое удавшееся, хорошо выполненное задание, каждое дости-

жение. Например, в процессе занятий определенное упражнение (а может быть, и не одно) правильно и хорошо было выполнено с точки зрения всех тех требований, которые предъявлялись к учащимся. Руководитель хора отмечает этот успех и закрепляет достигнутое путем повторения. При этом учащиеся запоминают характер, качество звучания и обуславившие это звучание движения голосообразующего аппарата с помощью так называемого мышечного чувства. При этом важным приемом преподавания является личный показ учителем определенных приемов голосообразования. Известно, что в усвоении навыков большое значение имеет сознательное подражание. Наряду с наглядными объяснениями правильных приемов голосообразования учитель прибегает также к демонстрации отрицательных, неправильных приемов (как на личном примере, так и на примере отдельных учащихся). Целесообразно в процессе обучения использовать рисунки и фотографии, на которых изображено правильное и неправильное положение корпуса, головы, а также отдельных частей голосообразующего аппарата. Зрительные впечатления и представления хорошо запоминаются учащимися. Поэтому рисунки, фотографии и плакаты, изображающие певческую установку (положение корпуса, головы, рук), артикуляцию различных звуков и т. д., оказывают большую помощь в усвоении учащимися навыков голосообразования. Постепенно такой метод преподавания приводит к усвоению правильных приемов.

Другим важным методическим приемом служат объяснения учителя. Словесное объяснение тесно связано с наглядным показом. Эти два методических приема—наглядный показ и словесное объяснение—должны быть тесно связаны между собой и дополнять друг друга в процессе обучения пению.

Важную роль в осуществлении принципов сознательности и наглядности при выработке в хоре художественно-технических вокальных умений и навыков играет связь вокально-хоровых упражнений с музыкальной грамотой. Сознательное интонирование мажорного и минорного звукорядов и их отрезков, трезвучий, а также различных попевок с художественным текстом невозможно, если у учащихся не развиваются осознанные слуховые восприятия и представления, если они поют только

по слуху. Поэтому тесная связь вокальных упражнений с развитием слуха и пением по нотам представляет также важный принцип системы вокальных упражнений в хоре учащихся V—VII классов.

На хоровых занятиях педагог обычно записывает на доске упражнения, предназначенные для данного урока. При этом выбирается такая тональность, которая учащимся удобна в тесситурном отношении и доступна для пения по нотам. Вначале упражнения исполняются с названиями звуков, затем педагог постепенно транспонирует упражнения в различные тональности (вверх или вниз). Учащиеся исполняют упражнения на слоги, на отдельные гласные или с соответствующими названиями нот, если последнее посилено коллективу.

И, наконец, очень важный момент, который нужно выделить как относящийся ко всем заданиям, это необходимость с самого начала хоровых занятий с детьми заинтересовать их, увлечь, вызвать желание овладеть искусством пения, полюбить труд во имя этой цели. Заинтересовать учащихся можно различными способами: содержанием урока, заранее подобранным высокохудожественным репертуаром, эмоциональностью и мастерством проведения занятий, выразительным, музыкальным исполнением репертуара хора (руководителем) и т. д. Особое значение этот момент имеет в начале работы коллектива.

Переходим непосредственно к самой системе вокально-хоровых упражнений.

Первая учебная задача

Первой задачей, разрешение которой закладывает основу хорового исполнительского искусства в детском коллективе, является выработка навыков певческого дыхания в связи с напевностью, протяженностью, легкостью звучания. Это требует прежде всего правильной певческой установки, а также ясной и свободной артикуляции. На основе овладения указанными навыками строится работа над унисоном, ансамблем в одногласном пении (хоровой навик).

Связное, плавное пение (пение легато) является основой вокального искусства. Именно протяженность звучания человеческого голоса составляет специфиче-

ское своеобразие искусства пения по сравнению с речью. Петь — значит тянуть звук. Но тянуть звук возможно только в том случае, если ученик владеет навыком постепенного, плавного выдоха.

На первоначальном этапе работы используются плавные песни в умеренном темпе (однако не слишком медленные).

Упражнения и песни предлагаются в среднем регистре, на ограниченном диапазоне. Примером такого рода упражнений является русская народная песня «Не летай, соловей, у окошечка» (вначале в *фа-диез миноре*, затем в *соль миноре* и *соль-диез миноре*). Это очень короткая песенка с квартовым диапазоном, мягкая, напевная, с плавным поступенным движением голоса.

Умеренно, певуче Русская народная песня

Не ле. тай, со. ло. вей, у о. ко. шеч. ка,
ты не пой, со. ло. вей, громки пе. сен. ки

Мелодия и ритмический рисунок очень просты, в тексте много гласных (*а-е-и-о-у*), нет трудных и тяжеловесных сочетаний согласных. Все это благоприятно влияет на усвоение навыков протяжного пения, выработку кантилены в голосе и певческого дыхания. Такая песня для начала чрезвычайно удобна также тем, что она построена на небольшом диапазоне. Транспонируя вверх или вниз эту песню, мы с ее помощью можем «подобрать ключ» к любому голосу и воспитывать его со звуков, естественно и свободно звучащих у той или иной группы учащихся.

Особенно важно в этой попевке добиться того, чтобы учащиеся дотягивали каждый звук до конца. Плавность, протяженность звучания сразу же потребуют постепенного, экономного расходования дыхания. В данной песне учащиеся имеют возможность возобновить дыхание только один раз:

Не летай, соловей, у окошечка,
Ты не пой, соловей, громки песенки.

В песне «Не летай, соловей, у окошечка» нет окончаний на согласную, что в начинающем хоре обычно представляет известную трудность. Поэтому такая песня чрезвычайно удобна на первоначальном этапе занятий с хоровым коллективом.

В работе с хором педагогу необходимо учитывать недостатки поющих в формировании гласных. Пение в хоре, как известно, требует единства, единообразия формирования гласных. Однако в коллективе обычно встречаются, с одной стороны, учащиеся, «открыто», «плоско» произносящие гласные, а с другой стороны, произносящие гласные глухо, зажато, с излишним «затемненным» звучанием. С первых же уроков педагог обращает внимание на таких учащихся, делая им указания по ходу занятий. При этом тем, кто поет глухо, «зажато», предлагается петь встречающиеся в тексте звуки *о* и *у* свободно и светло, а поющим «открытым», «плоским» звуком предлагается исполнять мягко и округленно такие звуки, как *а*, *и*, *е*.

С первых же уроков педагог требует, чтобы дыхание брали бесшумно, глубоко и спокойно. Однако даже в медленных песнях дыхание не следует брать слишком медленно, втягивая постепенно в себя воздух, так как это может привести к перебиранию дыхания и чрезмерному давлению воздушной струи на голосовые связки. Последнее же ведет к форсированному звучанию голоса.

Учащиеся V—VII классов представляют собой ту возрастную категорию, которая требует все больше и больше объяснений, установления связей между явлениями и фактами. Требования и задания, предлагаемые учащимся, должны быть ими осознаны. Поэтому, в частности, вырабатывая навыки певческого дыхания, необходимо сразу же объяснить (в доходчивой форме) роль, значение и механизм дыхания в пении. Руководитель делает указания, как нужно взять дыхание, как это дыхание удерживать и экономно расходовать в пении. Обычно в объяснениях помогают образные сравнения: брать дыхание быстро и бесшумно, как будто бы вдыхаешь аромат цветка, а выдыхать так медленно и сдержанно, как если бы через соломинку выдували мыльный пузырь, тянуть звук, как на скрипке. Руководитель при этом фиксирует внимание учащихся на том, чтобы они не поднимали плеч при вдохе, требует такой уста-

новки корпуса, при которой плечи развернуты и несколько оттянуты назад.

Работа над певческим дыханием требует длительных и систематических занятий. Для начала рекомендуется петь упражнения не слишком тихо, меццо-форте. Активная, бодрая подача звука дает большую опору на дыхание на первоначальном этапе обучения.

Почему же на первых стадиях вокальной работы с хором овладение навыками и умениями обычно проходит в средней динамике (меццо-форте или меццо-пиано)? Это вполне закономерно: малоподготовленному учащемуся необходимо прежде всего освоить самую механику голосового аппарата в пении. И уже после этого может идти речь о различной динамической насыщенности звучания. Предлагая малоподготовленному участнику хора задание на пение форте, мы рискуем пойти по линии форсирования певческих возможностей детей. Плохо еще владея певческими навыками и умениями, учащиеся будут стараться превозмочь несовершенства своей вокальной техники путем напряжения голосообразующего аппарата при пении форте. При требовании же петь пиано, наоборот, у необученных детей имеет место «бездыханное», вялое, невнятное пение с плохой артикуляцией.

С самого начала занятий хора ведется работа по выстраиванию унисона — слитного, интонационно точного, единообразного и одновременного хорового исполнения. Следует отметить, что начиная с самых элементарных заданий педагог должен вырабатывать у участников хора внимание к руке дирижера, добиваться понимания дирижерских показов. Если вокальные умения и навыки способствуют выработке звуковысотного и динамического унисона (что обеспечивается правильной певческой установкой, дыханием, выравниванием звучания гласных), то хоровой навык пения «по руке» дирижера обеспечивает унисон как ритмический, темповый, динамический, так и звуковысотный (педагог останавливает руку в трудном месте, предлагая тем самым хору потянуть данный звук, «выстроить» его).

Наряду с попевками, имеющими определенный текст, в ходе урока применяются упражнения на отрезках звукоряда, исполняемые с названиями звуков, а также на различные слоги. Вначале необходимо приме-

нять в основном упражнения в мажорном ладу, так как интонирование в миноре представляет большую трудность.

Приведем примеры таких упражнений:



Обычно вначале каждое из таких упражнений исполняется всем хором на слог, округляющий звучание (*ду, лё*), и на слог, приближающий, осветляющий звук (*ди, зи*). Пение всего коллектива чередуется с опросом по группам. Учащимся, поющим «открытым», «плоским» звуком, предлагается исполнить упражнение на слоги *ду* или *лё*; тем, кто поет глухим, «далеким» звуком, — на слоги *ди, зи*; детям, зажимающим при пении нижнюю челюсть, предлагается спеть эти же упражнения на слог *да* или *дай* (при котором нижняя челюсть должна свободно опускаться). Таким упражнениям обычно на уроке уделяется 5—7 минут.

Пение в течение продолжительного времени упражнений на слоги обычно предшествует исполнению упражнений на отдельные гласные, ибо наличие согласного на первых порах помогает четкости артикуляции и ясному оформлению следующих за ним гласных звуков в пении. Упражнения с текстом, например «Не летай, соловей», целесообразно также пропевать на слоги. Такие приемы помогают выправлению индивидуальных недостатков у тех или иных участников хора и способствуют выработке в хоре слитного унисонного звучания.

На первоначальном этапе работы с хором подростков рекомендуется проводить опрос учащихся группами, ибо при индивидуальном опросе приходится с трудом преодолевать застенчивость, стеснение у большинства учащихся. Опрос группами более эффективен. В дальней-

шем, когда дети осваиваются с коллективом и с требованиями руководителя, постепенно от группового опроса можно перейти к индивидуальному, уделяя этому определенное время на каждом занятии.

В процессе работы с хором вначале (на первых занятиях) следует применять упражнения в виде попевок, небольших песен, т. е. музыкальный материал с конкретным образным содержанием. Последний более доступен и понятен для учащихся, мало приобщенных к музыкальной культуре. Обучение искусству пения, овладение его выразительными средствами для учащихся сразу же в этом случае облекается в конкретно-образные музыкальные формы. Постепенно (на последующих занятиях) вводится также отвлеченный музыкальный материал, лишенный конкретно-образного содержания и служащий дополнением, вспомогательным средством в овладении учащимися вокально-техническими основами искусства хорового пения.

На первых хоровых занятиях руководитель, знакомясь с коллективом, вводит учащихся в мир музыкального искусства—стремится возбудить интерес к музыке и желание овладеть основами этого прекрасного искусства. Задача эта осуществляется в процессе хоровых занятий различными методами: живой, увлекательный рассказ или беседа, выразительное художественное исполнение песни, привлечение разнообразного иллюстративного материала.

Необходимо отметить, что первые занятия с коллективом особенно ответственны и трудны для руководителя. На первых занятиях (3—4 урока) не следует ставить больших учебных задач по воспитанию умений и навыков.

Большое значение имеет удачный выбор песни в начале занятий с хором, гибкость и разнообразие методов при ее разучивании, эмоциональность руководителя—все это помогает заинтересовать детей, увлечь их, привлекает в хор новых участников.

Вторая учебная задача

Второй важнейшей художественно-технической задачей, выделяемой в системе вокальных упражнений в хоре, является выравнивание, округление звучания глас-

ных, развитие микстового звучания, сглаживание регистров.

Если пение легато в очень ограниченном диапазоне возможно и при недостаточной сглаженности, выравнивании регистров, то дальше, расширяя диапазон учащих, мы сразу же сталкиваемся с необходимостью специальной, тщательной работы над выравниванием регистров. Идя от примарных звуков, естественно и свободно звучащих, по линии расширения диапазона учащих, перенося навыки пения легато на более сложный материал, мы сразу же ощущаем необходимость выравнивания звучания регистров. Без этого немыслимо овладеть культурой пения. Если одна группа звуков диапазона поющего имеет один механизм воспроизведения, а другой отрезок диапазона—другой, то голос звучит «пестро», неровно, он лишается своей выразительности и красоты. Выработка микстового (смешанного) звучания представляет средство сглаживания регистров. Распространяя естественное, свободное звучание примарных звуков в голосе на более высокие и более низкие звуки, мы добиваемся тем самым сглаживания регистров.

В настоящее время большинство педагогов стремится развивать вначале средний регистр (смешанный), так как это способствует сглаживанию границ между крайними регистрами. Особое внимание обращается на звуки, встречающиеся при переходе из одного регистра в другой. Звучание переходных тонов соответствует особенностями звучания двух соседних регистров. Чем этих звуков в голосе больше, тем легче удается сглаживать места перехода.

В практике для достижения однородности звучания на всем диапазоне педагоги обычно рекомендуют смешение грудного и головного регистров. Это достигается тем, что элементы головного резонанса необходимо переносить и на более низкие звуки, а при повышении звука—уменьшать грудной резонанс и соответственно увеличивать головной. Последнее достигается путем активного поднятия мягкого нёба, некоторого расширения точной части голосового аппарата (образование в ротоглотке «купола», как это называют многие педагоги-вокалисты) путем округления верхних звуков при движении голоса вверх. Включение элементов головного резонанса в нижние тоны достигается путем перенесе-

ния высокого, легкого головного звучания на звуки более низкие при движении голоса сверху вниз.

В упражнениях на сглаживание регистров и выработку микстового звучания диапазон учащихся расширяется до октавы. Пение гаммы снизу вверх на определенный слог или на гласную требует округления, смягчения звучания верхнего тетрахорда. При упражнениях на гамме в нисходящем движении учащимся предлагается перенести способ воспроизведения звуков верхнего тетрахорда на нижний. Таким образом, звучание более низких звуков облегчается и уравнивается с более высокими.

Учитывая индивидуальные особенности и недостатки отдельных учащихся (излишнее «перекрытие» звука или «открытое», «белое» резкое звучание), а также наличие в хоре сопрано и альтов, рекомендуется применять следующий прием: звукоряд исполняется в различных тональностях; альты при этом поют нижнюю часть звукоряда без сопрано — последние вступают лишь на звуках, свойственных сопрановой партии. Например, сопрано никогда не должны петь звуки *ля—си* (малой октавы), желательнее возможно реже использовать в упражнениях для сопрано также звуки *до¹—ре¹*. Альтов, наоборот, не следует «тянуть» слишком высоко. На первых порах не следует вести их выше *до²—до-диез²*, так как частое использование не свойственных высокому голосу низких звуков, а также затруднительных для низкого голоса высоких звуков плохо сказывается на формировании голосов.

Таким образом, при упражнениях на звукоряде весь хор (т. е. и альтовая и сопрановая партии) исполняет только ту часть звукоряда, которая одинаково удобна и для альтов и для сопрано. Такими звуками являются *ре¹—ми¹—до²—до-диез²*.

Поясним на примере нашу мысль:



тональностях: *си-бемоль мажор, до-мажор, до-диез мажор, ре-мажор, ми-бемоль мажор и ми-мажор*.

Большую пользу приносит также упражнения на выравнивание звучания различных гласных в пении (*а—э—и—о—у—ю—я*), что является одним из условий сглаживания регистров. Вот пример такого рода упражнения:



Упражнение представляет опевание снизу III, IV и V ступеней мажорного лада. Исполняя данное упражнение в различных тональностях (модулируя постепенно снизу вверх), мы требуем, чтобы гласные во всех слогах звучали ровно и округленно, т. е. не допускаем в пении резкой разницы в звучании различных гласных. Таким образом, мы боремся с «пестротой» в звучании, добиваемся ровного певческого звука. Разумеется, что индивидуальное значение каждой гласной при этом сохраняется. Однако все они округляются и звучат примерно так: вместо острого разговорного *е* звучит в большей мере *э* и т. д.

Особенно полезны в пении для выравнивания различных гласных упражнения на одном звуке с чередованием различных гласных (в слогах):



Для выравнивания звучания гласных целесообразным является упражнение на выпевание одной гласной (или в слове) на нескольких звуках, не изменяя характера звучания:



Выше было сказано о том, что процесс голосообразования представляет комплексное явление, представляющее органичную связь его отдельных элементов (певческое дыхание, звук, дикция). Однако в этом едином процессе педагог выделяет разные задачи, в зависимости от того, какая сторона процесса требует большего внимания на определенном этапе обучения. В данной учебной задаче на основе нового вокального задания, непосредственно вытекающего из предыдущего, продолжается работа над четкостью артикуляции, навыками ансамбля и строя в унисонном пении, а также углубляются, совершенствуются навыки певческого дыхания.

Из упражнений с текстом по данной учебной задаче следует в первую очередь назвать русскую народную песню «В темном лесу» (пение одной гласной на нескольких звуках), попевку «Гули мои, гули» (выравнивание, округление звучания гласных), а также отрывок из «Песни Вани» (М. И. Глинка, «Иван Сусанин»). В этом отрывке сочетаются предпосылки для работы по выравниванию звучания гласных и по исполнению одной гласной на нескольких звуках, не изменяя характера звучания.



Это упражнение замечательно своей мелодичностью и эмоциональным содержанием. Оно всегда охотно испол-

няется учащимися. В хоре дома пионеров нами был отмечен случай, когда много времени спустя после работы над этим упражнением учащиеся просили для распевания снова взять «Песню Вани». Напевность, протяженность звучания сочетаются здесь с работой над выравниванием звучания гласных (а—у—и—е—о), а также над распевом одной гласной на 2—3 звуках. В этом упражнении встречаются трудности в отношении дыхания: большая протяженность фразы, исполняемой на одном дыхании, а также отсутствие пауз для его возобновления.

В процессе работы над выравниванием гласных закрепляются ранее приобретенные навыки (напевность, протяженность звучания, быстрый бесшумный вдох и экономный, постепенный выдох).

Работая над унисоном, рекомендуется применять такой прием: выбрать из участников хора тех, которые одинаково правильно формируют гласные. Им предлагается встать и спеть упражнение на выравнивание гласных сначала вдвоем, затем втроем, впятером и т. д. Постепенно к этой группе следует присоединить еще ряд участников хора, образуя более многочисленную группу, к которой затем присоединяется весь хор. Такой прием дает очень хороший результат, способствует выработке унисонного звучания в хоровом коллективе.

Третья учебная задача

Третьей задачей является углубленная работа над дикцией: выработка навыков короткого энергичного произношения согласных (как основная задача) и укрепление навыков ясного единообразного формирования гласных.

Известно, что с первых же уроков руководитель хора уделяет большое внимание работе артикуляционного аппарата (форма рта, движение нижней челюсти и т. д.). Однако на первоначальных этапах работы внимание учащихся фиксируется главным образом на гласных, на распевности, протяженности артикуляционно ясно оформленных гласных звуков.

После того, как участники хора в какой-то мере это освоили, главной задачей становится выработка навыков произношения согласных — активизация артикуляцион-

ного аппарата и четкость дикции в произношении согласных в пении. У учащихся вырабатываются навыки энергичного, короткого, четкого произношения различных сочетаний согласных звуков. Песни и упражнения при этом чаще выбираются более подвижные, быстрые.

В работе над дикцией мы исходим из того положения, что для достижения хорошего произношения в пении необходимо активизировать работу как внешней, передней части артикуляционного аппарата (губы, нижняя челюсть, кончик языка), так и заднего, внутреннего его отдела (корень языка, мягкое небо). Первое, с чем сталкивается обычно руководитель хора в начинающем коллективе,— это вялость, инертность артикуляционного аппарата («безжизненные», неподвижные губы, вялый кончик языка), а также зажата нижняя челюсть. В отдельных случаях встречается и обратное явление: утрированная, чрезмерная активность артикуляционного аппарата, что ведет к так называемой ложной дикции. Последнее чаще всего является следствием неправильной работы с учащимися над дикцией в прошлом.

Если в работе над первой и второй учебными задачами педагог в основном добивался правильной формы рта, свободного движения нижней челюсти и ясности формирования гласных звуков, то в работе над третьей задачей педагог главное внимание должен уделять активности и четкости работы губ и языка при произношении согласных. Поэтому вначале обычно основные усилия направляются на активизацию внешней, передней части артикуляционного аппарата. С этой целью рекомендуется использовать такой прием: учащимся предлагается ясно, отчетливо прочесть текст разучиваемой песни (без музыкального интонирования) на очень тихом звуке (почти шепотом). Педагогами-практиками отмечено, что самая активная артикуляция бывает, когда человек говорит шепотом. Нередко приходится наблюдать, что при чтении вслух текста песни многие учащиеся подменяют четкость, активность артикуляции силой звука, т. е. когда педагог предлагает яснее, отчетливее произносить слова, учащиеся начинают просто громче читать текст.

В процессе занятий с хором мы убедились, что громкое чтение текста рекомендовать не следует, ибо при этом происходит утеря певческого тона, характерного

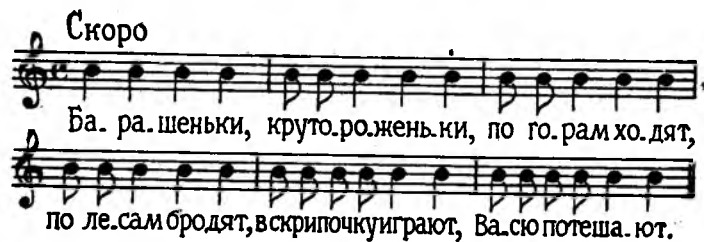
для дикции в пении. При чтении же шепотом этого не происходит. Поэтому, добиваясь четкой, активной артикуляции нужно упор делать именно на чтении текста очень тихим звуком (почти шепотом) при условии хорошей опоры на дыхание. После таких упражнений учащимся предлагается тот же текст спеть, т. е. слова соединить с мелодией. Результат при этом всегда бывает положительным. Большую помощь в этой работе оказывает показ педагогом движений артикуляционного аппарата (губы, язык, нижняя челюсть), а также демонстрация плакатов и рисунков.

Важнейшей задачей при работе над дикцией является активизация задней части артикуляционного аппарата — языка и мягкого неба. С этой целью в практике употребляется прием легкого зевка, ибо это обеспечивает приподнятость мягкого неба и необходимую упругость (некоторое напряжение) языка. Естественно, что при этом требуется также упругость, свобода и четкость работы внешней части артикуляционного аппарата — в первую очередь губ. Прием легкого зевка освобождает и несколько расширяет глотку, а такое положение глотки (свободное и несколько расширенное) очень благоприятно сказывается на певческой дикции. Однако следует сказать, что школьники часто воспринимают такой прием несерьезно: они начинают зевать, широко открывая рот, а это вредно сказывается на голосообразовании, ибо при этом резко понижается гортань (тогда как ее положение в пении должно быть немного ниже обычного). Корень языка при этом оттягивается вниз и назад. Поэтому от учащихся требуется ощущение легкого, сдержанного зевка с закрытым ртом, как это делают, желая сдержать зевок.

В качестве упражнений на выработку ясной, отчетливой дикции (имея в виду главным образом согласные звуки) можно привести народные прибаутки («Барашеньки, крутороженки», «Тетка Агашка» и т. п.).

На аналогичных упражнениях учащиеся усваивают также одну из особенностей дикции в пении, а именно окончание каждого из слогов на гласный звук и перенесение согласного к последующему слогу. Например: Ба-ра-ше-ньки, круто-ро-же-ньки по го-ра-мхо-дят, по ле-са-мбро-дят и т. д. В процессе занятий обращается внимание учащихся на сонорные звуки — *м, н, л, р, ко*

Скоро

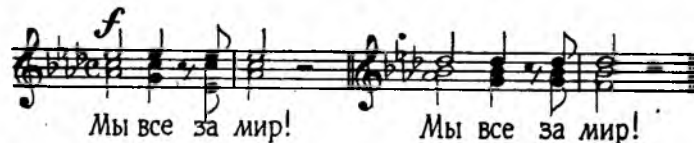


Ба. ра. шеньки, круто. ро. женьки, по го. рам хо. дят,
по ле. сам бродят, в скрипочку играют, Ва. сию потеша. ют.

торы, подобно гласным, интонируются в пении; на то, что при произнесении звука *л* кончик языка поднимается к корням верхних передних зубов.

Большую трудность в упражнениях, интонируемых на одном звуке, составляет удержание единой высоты, чистое интонирование одного и того же по высоте звука при самых различных комбинациях гласных и согласных, требующих различных положений органов артикуляции. При разучивании этих упражнений в хоре обращает на себя внимание тот факт, что первые два-три слова интонируются правильно, а уже на словах «По горам ходят, по лесам бродят» интонация начинает колебаться, «сползает».

В этом случае выправить интонацию помогает следующий методический прием: учащимся предлагается при исполнении данного упражнения представить себе, что каждый следующий звук как бы немного выше предыдущего. При этом руководитель помогает учащимся дирижерским показом, имеющим некоторую напряженность, устремленность вверх. Упражнения на одном звуке очень полезны, они помогают в дальнейшей работе, когда аналогичные трудности встретятся в песнях («Мы за мир!» и «Марш советской молодежи» С. С. Туликова).



Мы все за мир! Мы все за мир!

Как было сказано выше, третья учебная задача предполагает закрепление, совершенствование навыков певческого дыхания, а также ясного, единообразного формирования гласных. В частности, при осуществлении

певческой редукции¹, особенно если длительность музыкального звука, приходящегося на тот или иной слог, затрудняет применение норм редукции, необходимо пользоваться вокальными и динамическими приемами. Здесь имеется в виду такой случай, когда звук, подлежащий редукции, имеет большую длительность. В ряду вокальных звуков, составляющих музыкальную фразу, редуцированные звуки не должны терять силовую подчиненность в звучании всей фразы, но в то же время они должны быть несколько прикрыты, вокально неярки. Осуществляя редукцию, голос не должен терять своей певческой звучности. Например, «Не слышно шуму городского» — русская народная песня в обработке В. Г. Соколова.



Лишь на звезд.е у ча. со. во. го...
А. Хачатурян, Вальс дружбы*
...сол.неч.ных лу. чей... бел.ых го. лу. бей...

В приведенных примерах на слоги, подлежащие редукции, т. е. ослаблению артикуляции («лишь НА звезде у часового», «солнечНых лучей», «белых ГОлубей»), приходятся большие музыкальные длительности (по сравнению с другими слогами). В пении мы исходим из смыслового выделения отдельных слогов. В тех же случаях, когда слоговое ударение (акцент в слове) не совпадает с музыкальным, мы несколько сглаживаем это несоответствие с помощью некоторого округления, смягчения звучания гласной, а также предлагаем спеть данное место тише.

Правило это не соблюдается в произведениях народного песнетворчества, особенно во многих русских песнях («гүляли», «калинушку», «ломали», «зёмелюшка», «пáхал» и т. д.). Такое несоответствие ударения в слове

¹ Редукция — ослабление артикуляции звука.

и музыке связано с древними традициями народного пения, с его стилистическими особенностями. Руководитель хора должен обратить внимание учащихся на эту особенность в той или иной песне, объяснить необходимость сохранения стиля народного творчества.

При упражнениях на дикцию в хоре продолжается работа над унисонным звучанием. Четкость, одновременность и единообразие в формировании отдельных согласных и их сочетаний проясняют ритмический рисунок, придают ему необходимую отчетливость и остроту. Особенно это относится к попевок или песням с пунктирным ритмом (сочетание восьмой с точкой и шестнадцатой), представляющим большую трудность для хорового коллектива. Пропевание такой песни на отдельные слоги при наличии в них твердого согласного (*да, ду* и др.), отчетливая декламация текста на тихом звуке, декламация текста с сохранением ритма песни — все эти приемы, проверенные нами в работе с хором, дают положительные результаты.

Работая над первыми тремя учебными задачами, руководитель должен добиться хорошего унисона. И дикция, и звукообразование, и певческое дыхание — все это создает условия для выработки унисона. Требования строгой одновременности и единообразия в выполнении всех заданий (вместе вдохнуть воздух, вместе начать пение, одинаково формировать гласные и согласные звуки, точно интонировать мелодическую линию и т. д.) способствуют выработке стройного унисонного звучания в хоровом коллективе.

Четвертая учебная задача

Четвертую художественно-техническую задачу в процессе обучения пению представляет выработка навыков двухголосного пения, которым завершается первый этап в работе хора, включающий четыре первоначальные раздела. В двухголосном пении закрепляются, совершенствуются основные певческие навыки. В дальнейшем, на более высоком певческом уровне, происходит совершенствование, углубление и закрепление по существу тех же элементов хорового исполнительного искусства (певческая установка, дыхание, звукообразование, дикция, строй и ансамбль). Совершенно очевидно, что, прежде

чем переходить к двухголосному пению, необходимо научить детей чисто петь в один голос, добиться стройного, хорошего унисона. Хороший унисон — это основа, фундамент, на котором держится чистое, стройное многоголосное пение. Из практики хоровой работы с детьми известно, что даже подвинутые детские хоровые коллективы, приступая к занятиям после летнего перерыва, начинают с одноголосного пения. Если нет унисона в отдельных хоровых партиях, то его нет и в общем хоре, а без хорошего унисона немислимо переходить к двух- или трехголосию, ибо, кроме фальшивого, нестройного пения, это ничего не даст.

«Трудности перехода на двухголосное пение состоят в том, что учащийся должен усвоить новый для него навык удерживать в своем внимании одновременно две мелодические линии, из которых одна должна быть им пропета»¹. Таким образом, при двухголосном (а затем — трехголосном) пении появляется новая задача: развитие гармонического слуха учащихся.

В русской дореволюционной школе основным видом двухголосия было пение в терцию, при котором второй голос следует неизменно за первым, не имея самостоятельной мелодической линии. Такой тип двухголосия, как известно, был больше характерен для городской песни, а также для культового пения. Песни с самостоятельным ведением голосов считались более трудными, и в процессе хорового обучения они занимали незначительное место по сравнению с терцовым двухголосием. Однако именно такой тип двухголосия (и многоголосия) характерен для крестьянских народных песен, где голоса имеют самостоятельное, равноправное значение.

До сих пор актуален вопрос о наиболее приемлемом типе двухголосного пения в детском хоре, особенно на первоначальной стадии обучения, является спорным. Опыт работы в хоровых коллективах школьников-подростков показывает, что двухголосие правильнее начинать с песен, в которых имеется самостоятельное движение голосов. В песнях с самостоятельным голосоведением учащиеся быстрее осваивают двухголосие. При терцовом двухголосии второй голос обычно лишен яркой запомина-

¹ И. П. Пономарьков, Хоровое пение в школе, М., изд-во АПН РСФСР, 1946, стр. 28.

нающейся мелодии. Кроме того, пение в терцию требует более развитого слуха у исполнителей, ибо здесь два голоса расположены очень близко друг к другу, как бы сливаются вместе. Учащиеся при этом должны слышать, удерживать в своем сознании близко расположенный голос другой хоровой партии и в то же время исполнять свою голосовую линию. Отсутствие необходимых слуховых навыков на первоначальной стадии обучения в хоре ведет к тому, что второй голос очень часто «сбивается» на первый и поет в унисон основную мелодическую линию.

Иная картина наблюдается при самостоятельном голосоведении в двухголосном пении. Слуховое восприятие, слышание партии другого голоса при одновременном исполнении своей хоровой партии не требуют от участников хора такой тонкой дифференцировки, как терцовое движение голоса. С точки зрения создания наиболее благоприятных естественных тесситурных условий голосоведения такого рода является наиболее правильным. При этом более широкое расположение голосов позволяет естественно звучащим более низким голосам не «тянуться» вверх за первыми.

И, наоборот, голос более высокий не помещается в несвойственном ему тесситурных условиях (не «загоняется» вниз).

Все сказанное выше отнюдь не означает отрицания терцового двухголосия в хоре, которое представляет широко распространенный, традиционный склад хорового изложения и имеет целый ряд преимуществ. Терцовое двухголосие способствует в большей мере, чем двухголосие с самостоятельным голосоведением, достижению слитности, стройности звучания в хоре. Поэтому необходимо отметить большое значение и важность выработки в хоре как двухголосия с самостоятельным движением голосов, так и терцового двухголосия. Однако в хоре учащихся V—VII классов, не имеющих достаточной подготовки и певческого опыта, правильной будет выработка вначале навыков двухголосного пения с самостоятельным движением голосов, а затем — навыков двухголосного пения с терцовым голосоведением. Положение это подтвердилось при проведении опытной работы в хоре. Кроме того, большая доступность двухголосного пения с самостоятельным голосоведением подтвер-

ждается опытом проведения праздников песни школьников Москвы.

Неоднократно в репертуар сводных хоров, а также в репертуар массовых песен, исполнявшихся всеми участниками праздника, включались песни с терцовым двухголосием (русские народные песни «В темном лесе», «Лен зеленой», революционная песня «Смело, товарищи, в ногу», запев «Песни о далеком друге» И. О. Дунаевского и многие другие). Нередко можно было наблюдать, что такие песни или исполнялись в один голос или второй голос (более или менее отчетливо звучащий вначале) скоро сбивался на первый и песня звучала одногласно. В то же время двухголосные песни с самостоятельным движением голосов звучали уверенно и крепко на два голоса («Слава Советской державе» В. Г. Захарова, припев «Песни о далеком друге» И. О. Дунаевского и др.).

В выработке навыков двухголосного пения должна соблюдаться строгая постепенность нарастания трудностей. Вначале целесообразно использовать упражнения с поочередным пением каждой из хоровых партий отдельно. Здесь еще нет одновременного звучания двух голосов.



На первоначальной стадии овладения навыками двухголосного пения необходимо брать упражнения короткие по своим размерам, с яркой, выразительной мелодией, с несложным ритмом (по возможности с одинаковым ритмическим рисунком в обеих хоровых партиях), с естественным, ясным голосоведением. Кроме того, при всех этих условиях вначале следует брать упражнения с эпизодическим двухголосием и только в дальнейшем — упражнения с самостоятельным голосоведением, целиком построенные на двухголосии. Например:

Умеренно *Русская народная песня*

За. пле. ти. ся, пле. тень, за. пле. ти. ся, пле. тень, за. пле. ти. ся, за. пле. ти. ся.

Умеренно скоро *Русская народная песня*

Как по. шли на. ши по. дружки в лес по я. го. ды гу. лять. Се. ю, ве. ю, ве. ю, вью, в лес по я. го. ды гу. лять.

При разучивании двухголосных упражнений ни в каком случае нельзя применять метод: «Пой свое и не слушай другого». Не следует злоупотреблять при работе над двухголосием также методом отдельных занятий, изолирующих на долгое время одну хоровую партию от другой. Раздельные занятия по партиям очень полезны, но лишь при одном условии: если за этим следует совместное занятие, объединяющее обе хоровые партии.

Метод отдельных занятий целесообразен при разучивании новой двухголосной песни, особенно если в последней содержатся трудности, над которыми надо поработать с каждой партией отдельно.

Специальные упражнения на двухголосие, не связанные с разучиваемым репертуаром, следует давать при условии обязательного совместного пения обеих хоровых партий. Хор должен как можно больше петь вместе, на два голоса. Только при условии постоянных упражнений на одновременное звучание хоровых партий вырабатываются прочные навыки двухголосного пения в коллективе. В противном случае получается «натаскивание» на двухголосное пение.

Особое значение в воспитании навыков двухголосного пения приобретает пение без сопровождения, ибо при

этом совершенствуется, развивается слух детей, развивается ладо-гармоническое чувство, повышается внимание к чистоте интонации. Дети при пении а капелла на два голоса сильнее чувствуют как частный, так и общий ансамбль. При этом развивается самостоятельность в пении, внутренняя собранность и бдительный слуховой контроль.

Помимо указанных песенных примеров упражнений на двухголосие, целесообразно применять такие двухголосные каденции:

Применение каденций позволяет на очень несложном и удобном материале (удобном тесситурно, с простыми мелодией и ритмом, естественностью и ясностью ладовых тяготений) фиксировать внимание учащихся именно на двухголосном звучании в хоре. В каденциях отсутствует трудность, характерная для песен (наличие текста). В каденциях обычно представлены весьма употребительные, часто встречаемые в песнях мелодические обороты.

Многие педагоги-методисты считают, что для развития самостоятельности в хоровых партиях при двухголосном пении нужно использовать каноны. С этим нельзя не согласиться. В самом деле, наличие единой мелодической линии и для первых и для вторых голосов облегчает выучивание канона. Пение канонов обычно заинтересовывает, оживляет участников хора. Кроме того, двухголосные произведения (и песни советских композиторов, и народные песни, и классический репертуар) бывают и гармонического и полифонического склада. Освоение того и другого вида двухголосия является одинаково важным в хоре. Простейшую форму полифонического двухголосия и представляет двухголосный канон. Однако канон нельзя считать простейшим видом двухголосного пения в хоре. Разновременность вступлений, разночтения в произношении текста, ритми-

ческие несовпадения — все это представляет трудности при сознательном исполнении канонов (если не идти по линии: «Пой свое и не слушай другого»). Поэтому, считая важной задачей овладение умением исполнять в хоре каноны, пение их следует отнести к более сложному виду двухголосия (по сравнению с эпизодическим двухголосием в песнях с самостоятельной, яркой мелодической линией в партии 2-го голоса).

Работая с хором учащихся V—VII классов, мы использовали большое количество канонов. Не все они оказались в равной мере удачными. В детском хоре следует использовать каноны с яркой мелодией, не слишком длинные. С большим удовольствием учащиеся разучивали, например, канон «Во поле береза стояла».

Умеренно Русская народная песня

Во по-ле бе-ре-за сто-я-ла, во по-ле кудря-ва-я сто-я-ла. Лю-ли, лю-ли, сто-я-ла, лю-ли, лю-ли, сто-я-ла

Большую пользу хору принесло разучивание и исполнение известного канона «Со выюном я хожу», а также канона М. В. Анцева на слова А. С. Пушкина «Сорока».

Легко

Стреко-ту-нья-бе-ло-бо-ка подкалит.ко-ю мо-ей, скачет пестра-я со-ро-ка и про-рочит мне гостей.

Примером неудачного, слишком длинного и трудного является канон из сборника Е. И. Альбовой и Н. М. Шереметьевой «Вокально-хоровые упражнения»¹.

¹ Е. И. Альбова, Н. М. Шереметьева, Вокально-хоровые упражнения, Л., Гос. муз. изд-во, 1949.

Ой, по лугу, лугу, по лугу зе-ле. но, му, ой да проле-гала та тро-пинка не-примет-ная.

мет. на. я пр.я. мо к реченьке, да во желты песочки, по мо-сточку по до-щатому, к о-пушке лесной.

В этом каноне, помимо трудностей, присущих любому канону (разночтения в произношении текста, ритмические несовпадения, поочередность вступлений), встречаются и другие: длинные фразы, приходящиеся на одно дыхание, отсутствие пауз, где можно в необходимой мере возобновить дыхание, наличие мелких длительностей (распетых на один гласный звук), довольно большого диапазона (для сопрановой партии это низкая tessitura, а транспонировать вверх нельзя, так как это будет высокой для альтовой партии). Кроме того, канон лишен яркой мелодической линии, однообразен, скучен.

Говоря о работе над двухголосием, следует подчеркнуть, что система упражнений строится по линии нарастания требований, предъявляемых к участникам хора. На двухголосном материале мы закрепляем навыки певческого дыхания, звукообразования, дикции в их органическом единстве на базе двухголосного материала.

В результате работы в хоре над этими четырьмя задачами становится возможным разучивание и исполне-

ние репертуара примерно такой трудности: «Ой, ты Волга» — советская народная песня; «Жаворонок» М. Глинки; «Среди долины ровныя» — русская народная песня; «Бородино» — русская народная песня; «Сосны» В. Калининкова; «Марш юных москвичей» В. Локтева; «Снежный вечер» М. Красева; «Песня молодых борцов за мир» В. Мурадели. По времени данные четыре задачи могут быть освоены каждым конкретным коллективом по-разному.

Пятая учебная задача

Выше говорилось о том, что система вокально-хоровых упражнений строится по линии нарастания трудностей, выработки у школьников умения охватывать вниманием все большее количество элементов, по линии усложнения комплексного задания с выделением определенного основного элемента на той или иной стадии обучения. В пятой учебной задаче этот момент также отчетливо выступает. После того как учащиеся овладели основными первоначальными певческими навыками, на их основе происходит совершенствование вокальной техники, расширение художественно-технических возможностей.

Новый этап в овладении хором основами вокального искусства начинается с выработки у учащихся навыков четкого, легкого исполнения мелких длительностей. Эта задача заключается в воспитании легкости, подвижности звучания. С этой задачей неразрывно связана работа над навыком энергичного, короткого дыхания, а также над углублением навыков четкой артикуляции, ясной, правильной дикции в подвижных, быстрых песнях.

Здесь уместно привести один пример из практики. Работая с хором учащихся V—VII классов и подводя итоги первого года занятий, мы отметили, что звук в хоре тяжеловесный, излишне насыщенный, «вязкий». Анализируя причины, мы пришли к выводу, что с учащимися слишком долго проводилась работа только на протяжных, напевных, довольно медленных песнях. Когда же хору была предложена после этого подвижная песня («Куда?» Ф. Шуберта), хор с этим не справился. В течение первого года работы воспитание кантилены и выработка микстового звучания, проводившиеся только на

плавных, медленных песнях, заняли три месяца. В результате после этого пришлось много и долго работать над снятием насыщенности и тяжеловесности звучания. Это говорит о том, что, во-первых, вырабатывая напевность, протяженность звучания, не следовало доводить это до тяжеловесного пения, а, во-вторых, по времени работу над подвижными песнями не следовало отодвигать слишком далеко. Когда речь идет о выработке протяженного звучания (I задание), выбор протяжных песен вполне закономерен и естествен. Что же касается второй учебной задачи (работа над воспитанием микстового звучания), то здесь уже могут применяться упражнения и репертуар, предполагающие некоторую гибкость, подвижность голоса. Кроме того, напевность должна сочетаться с легкостью звучания, а не приводить в пении к излишней насыщенности.

Проводя работу в хоре в следующем учебном году, мы учли опыт прошлого года и внесли коррективы. В итоге второго года обучения хор, выступая на районном Празднике песни, показал, что наряду с навыками напевного, протяжного пения он владеет и другими качествами — легкостью звучания, известной технической гибкостью. Были исполнены четыре произведения, контрастные по характеру и требующие владения самыми разнообразными художественно-техническими выразительными средствами. Вот эти произведения: «Ой, да ты, калинушка» — русская народная песня (а капелла); «Заря лениво догорает» Ц. А. Кюи; «Скворцы прилетели» И. О. Дунаевского и «Волнуется синее море» Е. Н. Тилечевой.

Примерами упражнений для выработки в хоре навыков исполнения мелких длительностей, подвижности, легкости звучания будут следующие:

Умеренно Ф Шуберт

Я слышал, как ка. тил. ся ру. чей с вы. со. ких
скал и как журча, иг. ра. я, в до. ли. ну он бе. жал.

Подвижно Д. Шостакович



Хо. роший день, земля в цвету, цветы растут и я расту.

Умеренно



Эй, друзья, довольно спать, живо собирайтесь да пойдем гулять!

Легкая подвижность голоса в этих (и аналогичных) упражнениях достигается путем настойчивой и кропотливой работы. В первых двух примерах мы встречаемся с гласными, которые приходится на несколько звуков. Петь их надо не изменяя характера звучания гласной и в быстром темпе. Аналогичное задание встречалось при выработке микстового звучания, при работе над выравниванием, округлением звучания гласных, но в более умеренном темпе. В данном случае эти умения и навыки требуется применить в упражнениях и песнях с быстрым темпом, что представляет значительную трудность.

Часто в упражнениях со словами трудно бывает добиться необходимой четкости — распетые гласные звучат интонационно нечетко, «смазываются». В таких случаях весьма полезным бывает пропевание мелодии на слоги. Слог выбирается в зависимости от характера упражнения и недостатков в звучности хора (помимо отсутствия четкости в исполнении мелких длительностей). Например, могут быть использованы слоги *ку*, *зи*, *да*, *ди*, *ду*. Слоги *ку* и *ду*, помимо прояснения ритмической и интонационной стороны, округляют, смягчают звучание. Слоги *ди*, *зи* придают звуку светлый характер, интонацию делают более «острой», приближая звучание. Кроме того, слоги эти также способствуют выработке четкого, ясного пения в упражнениях и в произведениях с мелкими длительностями и быстрым темпом.

В хоре нередко приходится наблюдать в альтерной партии тенденцию к несколько глуховатому, излишне округленному звучанию, что приводит к интонационной неустойчивости (в сторону понижения). В сопрановой

партии, наоборот, — тенденция к излишнему осветлению звучания. Это приводит к тому, что первые голоса поют «плоским», «открытым» звуком. Следствием такого недостатка часто бывает также интонационная неустойчивость, однако в сторону повышения. В целях сглаживания данных недостатков работу над упражнениями в этом задании целесообразно строить таким образом: партия дискантов пропевает свою мелодию отдельно на слоги *ку* или *ду*, альтерная — на слоги *ди* и *зи*. После этого предлагается каждой партии отдельно спеть со словами, перенося все достигнутое в смысле четкости, красоты звука и чистоты строя на пение с текстом, а затем уже упражнение поется со словами всем хором.



Сопрано
Ду ду ду..

Альт
Ди ди ди..

Такой прием содействует выработке четкости при исполнении мелких длительностей в нотном тексте. Когда песня Д. Д. Шостаковича «Хороший день» после такой работы была спета со словами в два голоса, то результат оказался весьма хорошим, удалось добиться более скорого темпа, чем это было вначале. Большие трудности в отношении дыхания (отсутствие пауз — необходимость очень быстро взять дыхание за счет мгновенной цезуры, а также большие фразы, приходившиеся на одно дыхание) постепенно были преодолены в процессе упражнений на отдельных эпизодах песни и в процессе «впевания» всего произведения в целом.

В итоге такой работы хору оказались посильными следующие произведения: «Куда?» Ф. Шуберта, «Лен зеленой» — русская народная песня, «Ласточки» Р. Шумана, «В реке бежит гремучий вал» К. Вильбоа, «Эхó» — болгарская молодежная, муз. П. Хаджиева.

Шестая учебная задача

Выработка энергичного, полного форте и мягкого, звучного пиано, усиление или уменьшение звучности, а также умение петь с различной динамикой в хоровых

партиях составляют шестую задачу в системе вокально-хоровых упражнений.

Зачастую приходится сталкиваться с тем фактом, что хор поет все произведения с одинаковой звучностью. Бывает и так, что оттенки, нюансы, которые требуются при исполнении различных произведений, только намечены, но участники хора ими не владеют. Часто встречаются и такие хоры, в которых пение с нюансом пиано превращено в вялое звучание, лишенное опоры на дыхание. Получается так, что, когда руководитель показывает «Тише! Тише!», хор снимает звук с дыхания и поет сипло, безжизненно, вяло, без необходимой опоры на дыхание.

Почему же задача углубленной работы над динамикой вокальной звучности отнесена так далеко и фигурирует в нашей системе в качестве шестого задания? Не означает ли это, что до сих пор не было работы над фразировкой? Нет, не означает. Однако, имея в виду го обстоятельство, что выработка динамики вокального звучания зависит от певческого дыхания и опирается на него, такое задание нельзя было ранее выдвинуть в качестве основного. Если учащиеся не овладели еще в достаточной мере певческим дыханием, искусством экономного продолжительного выдоха, быстрого, спокойного и крепкого вдоха (без перебора воздуха в легкие), то форте приведет к крикливому, форсированному пению (с «нажимом» на голосовые связки), а пение пиано поведет к вялому сипловатому звучанию. Кроме того, как уже было сказано выше, прежде чем требовать от учащихся динамической насыщенности звучания, необходимо, чтобы они освоили самую механику голосообразования, координацию различных частей голосового аппарата в пении. Если учащиеся не владеют основными вокально-хоровыми навыками, то требование динамической насыщенности звучания может привести только к усугублению имеющихся недостатков и несовершенств в процессе голосообразования. Поэтому выработка динамики хоровой звучности является заданием значительно более поздним, основывающимся на владении первоначальными вокальными навыками, которые в процессе предыдущей работы крепко усвоены.

Примерами такого рода упражнений могут служить следующие:

Медленно Украинская народная песня

Ре. ве та стог. не Дніпрши ро. кий, сер. дитий
Ві. тер за. ви. ва, до до. лу вер. би гне ви.
со. ки, го ра. ми хви. лю пі. дій. ма.

Эта украинская песня с ее ясными музыкальными фразами, естественностью динамики представляет очень хороший материал для выработки навыков пения форте и пиано, а также для выработки сознательной фразировки (усиление или ослабление звучности). Кроме того, пение без сопровождения создает особенно благоприятные условия для выработки ярких динамических оттенков (форте — пиано). Голоса при пении без сопровождения, оставаясь без поддержки аккомпанемента, полнее и гибче выявляют свои возможности в отношении динамики.

Ярким примером упражнения на выработку энергичного, полного форте может служить отрывок из хора «Славься» М. И. Глинки в переложении для детского хора С. М. Любского.

Скоро, величественно М. Глинка


Славь. ся, славь. ся ты, Русь мо. я,
славь. ся ты, рус. ска. я на. ша зем. ля!

Особенно важно при работе над динамикой звучания соответствующее эмоциональное состояние поющих. Поэтому и наиболее подходящим материалом по данному заданию являются конкретно-образные музыкальные примеры. Например, в хоре Глинки «Славься» ярко вы-

ражен патриотизм, гордость своей родной Отчиной, ее великой столицей Москвой, ее замечательными людьми — героями и патриотами. Исходя из этого содержания, и характер звучания будет энергичным, радостным, полнозвучным.

Теперь возьмем другой пример:

Нежно И. Брамс



Спи, дитя, сладким сном, все у снуло кру-
гом, тишина и покой, крепко глазки закрой.

Мягкая, напевная «Колыбельная» И. Брамса требует иной динамики звучания хора. Мягкое, но звучное пиано передает лиризм, нежность и задушевность песни. Здесь же следует заметить, что несмотря на то, что двухголосие в хоре к данному периоду времени уже освоено, это не исключает возможности использовать в ряде случаев унисонные упражнения.

Следует ли в работе над динамикой звучания в хоре применять отвлеченные технические упражнения без текста? Приведу пример из практики.

В процессе работы с хором было взято такое упражнение, исполнявшееся с названием нот:



И т.д.

Упражнение предлагалось петь форте, а затем пиано. Учащиеся знали, что нужно петь то громко, полнозвучно, то тихо, затаенно. Однако вскоре почувствовалось, что требования руководителя в аналогичных упражнениях выполняются несколько формально. Приходилось прибегать к таким приемам: «Спойте радостно, энергично, звучно ля—си—ля—соль—фа—ми—ре. Представьте, что вы прославляете мужественный поступок героя». Такой прием несколько искусственного «подстегивания» эмоций давал некоторый результат. Однако, когда после этого был использован песенный материал, в котором

эмоциональное состояние непосредственно соответствует содержанию, стала ясной нецелесообразность применения в работе над данной учебной задачей отвлеченных упражнений на звукоряде, трезвучиях.

Седьмая учебная задача

Седьмая задача — выработка у учащихся навыков интонирования хроматизмов, т. е. последовательного ряда звуков, отстоящих на полутон один от другого, не входящих в звукоряд диатонической гаммы. Интонирование нескольких полутоновых ходов подряд представляет большую трудность и со стороны развития слуха и с вокальной точки зрения. Поэтому в процессе вокального воспитания в хоре задача интонирования последовательного ряда полутонов выделяется довольно поздно.

Чем же трудны хроматизмы в хоре?

Наши учащиеся воспитываются в школе, а еще раньше — в семье и в детских садах на реалистическом, высокохудожественном музыкальном материале. Это прежде всего русские народные песни, произведения советских композиторов и композиторов-классиков. Музыка эта в своей основе диатонична. Поэтому с детства у ребенка развиваются именно такие слуховые представления, навыки, которые связаны с диатоническим строением и мелодическими оборотами в музыке. Именно поэтому для русских учащихся советской школы наиболее близким, понятным, а поэтому и легким представляется музыкальный материал, диатоничный в своей основе.

Для учащихся Азербайджанской республики или, например, для индийских детей, слух которых из поколения в поколение воспитывается на иной музыке, хроматизмы представляют нечто более привычное и доступное в первую очередь со стороны слуховых восприятий.

Кроме того, огромную роль в вокальном воспитании учащихся играет развитие ладовых восприятий, представлений, ладового чувства. Осознание лада помогает сознательному и точному интонированию в пении. Относительно легкими в пении являются ходы по устойчивым звукам лада (без больших скачков), при пении же хроматических интонаций руководствоваться ладовым чувством можно лишь косвенно. Это обстоятельство также объясняет трудность исполнения хроматизмов в пе-

нии. Например, если поется определенный отрывок хроматической гаммы вверх от звука *до*, опорными точками будут звуки *ми* и *соль*, т. е. устойчивые звуки в тональности *до-мажор*. Таким образом, при выработке навыков интонирования хроматизмов мы основываемся на ладовом чувстве поющих, хотя ладовая основа в данном случае ощущается недостаточно ярко.



Необходимо отметить также трудность выработки чрезвычайно тонкой дифференцированности в двигательной работе органов голосообразующего аппарата при пении полутонов. Воспитание точной координации между слуховыми представлениями полутоновых сдвигов голоса и соответствующей двигательной работой голосового аппарата требует систематической и длительной тренировки. Поэтому интонирование хроматизмов выделяется как одна из сложных задач, требующих серьезной работы и определенного уровня музыкального и слухового развития, а также певческой подготовки.

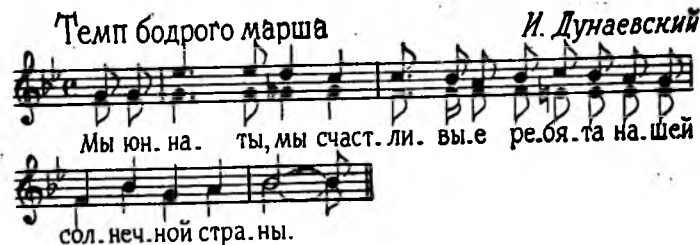
Необходимость работы над хроматизмами объясняется тем, что в классической русской и иностранной хоровой литературе, а также в песнях советских композиторов для детей (особенно в двух- и трехголосных песнях — в партии II сопрано или I альты) нередко встречается последовательный ряд звуков, отстоящих на полутон один от другого, — звуков, не входящих в диатонический звукоряд данной тональности. Если в хоре не выработаны навыки интонирования хроматизмов, то исполнительские и вокально-технические возможности такого коллектива будут очень ограниченными, и ему трудно будет справиться с такими произведениями, например, как хор Ц. А. Кюи «Заря лениво догорает».



Песня Зары Левиной «Мы Советской страны пионеры»:



«Марш юннатов» И. Дунаевского:



Примером упражнений для выработки навыков интонирования хроматизмов в хоре могут служить следующие (пример из сборника «Вокально-хоровые упражнения» Е. И. Альбовой и Н. М. Шереметьевой). В хоре это упражнение может исполняться на различные слоги (*ду, ди, лю* и т. д.), в зависимости от задания педагога.



Работа над этим упражнением должна строиться так: сначала спеть напевно, протяжно звуки *соль* и *ля* (без пауз). Следует при этом обратить внимание учащихся на то, что между *соль* и *ля* образуется интервал, равный целому тону. Однако это не самое тесное расстояние

между звуками и от *соль* к *ля* можно прийти через *соль-диез*, и тогда мы будем интонировать два полутона. Для этого необходимо очень внимательно слушать интонацию и петь очень точно и «остро» эти интервалы. Затем учащимся дается тональная настройка, т. е. предлагается спеть трезвучие *соль-мажор*. После этого предлагается найти вторую ступень в данной тональности (сначала при помощи гармонической поддержки в аккомпанементе, а затем без сопровождения) и разрешить ее в основной звук трезвучия. Затем, учитывая ладовое тяготение второй ступени в тонику, предлагается спеть не прямо, а через два полутонных хода:



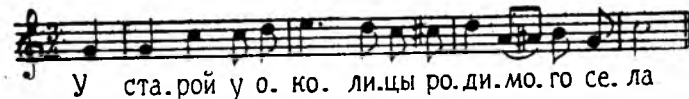
Аналогичную работу необходимо проделать и дальше над следующими четырьмя тактами. Нужно снова дать учащимся тональную настройку (трезвучие *ре-си-соль*), затем спеть отдельно устойчивые звуки *ре* и *си*. После этого звуки *ре* и *си* соединить через три полутонных интонации, основываясь на ладовом ощущении этих опорных звуков.

Во время работы над хроматическими интонациями руководитель хора должен помогать учащимся дирижерским показом. Если полутонные ходы чередуются с движением голоса на целый тон или на еще более широкие интервалы, руководитель хора должен контрастно (в смысле дирижерского показа) отмечать эту разницу. Полутоны следует показывать очень остро, с некоторой напряженностью в жесте.

Ход на целый тон должен быть показан более широко и свободно.

В практике работы с хором учащихся V—VII классов был отмечен такой случай: разучивалась «Комсомольская песня» Д. Б. Кабалевского из оперы «Семья Тараса».

В запеве этого произведения есть такое место:



Песня была взята для разучивания до того, как были выработаны в хоре навыки интонирования хроматизмов, т. е. в процессе предварительных специальных упражнений эта трудность не была преодолена. Поэтому потребовалась специальная работа на материале запева данной песни. Если бы получилось наоборот и навыки интонирования хроматизмов в хоре были предварительно усвоены, то запев песни Кабалевского не представил бы для хора трудности. Поэтому репертуар должен составляться с учетом степени певческой подготовки, уровня владения вокально-хоровыми навыками.

Однако при разучивании песни не всегда удается предварительно овладеть всем комплексом навыков, необходимых для ее исполнения. Такие случаи нельзя считать нормой, однако их необходимо предвидеть. Педагогу при этом приходится проводить работу на материале разучиваемого произведения над той или иной конкретной трудностью, не преодоленной хором ранее.

Восьмая учебная задача

Последняя задача, которая фиксируется как одна из основных при обучении школьников V—VII классов в хоре, — это выработка навыков трехголосного пения.

В некоторых хорах до настоящего времени имеет место «натаскивание» на трехголосное пение. При этом учащиеся не подводятся постепенно к сложной задаче трехголосия, а, не освоив прочно двухголосия, должны выполнить новое непосильное задание — петь свою мелодическую линию и слышать две другие одновременно. Трехголосие представляет сложную задачу в хоре учащихся V—VII классов. Эта задача, синтезируя все ранее усвоенное, требует закрепления всех выработанных умений и навыков в трехголосном пении.

Работа над трехголосием опирается на прочные навыки двухголосного пения в хоре. Путь, которым мы идем в выработке навыков трехголосия, аналогичен тому, каким мы шли при выработке навыков двухголосия.

Разница заключается в том, что в двухголосии мы опирались на унисон, а здесь — и на унисон, и на двухголосие. Между двухголосием и трехголосием нет принципиальной качественной разницы, такой, какая есть между пением унисонным и многоголосным (в частности, двух- или трехголосным). В трехголосном пении, так же как и в двухголосном, учащиеся должны слышать одновременно с исполнением своей мелодической линии звучание других хоровых партий. Усложнение по сравнению с двухголосием в том и заключается, что участники каждой из трех хоровых партий должны слышать мелодические линии двух других (а не одной, как это было в двухголосном пении).

Деление участников хора на три хоровые партии производится двояким образом:

сопрано I, сопрано II и альты или:
сопрано, альты I и альты II.

Такое различие объясняется составом голосов в том или ином хоре. Если в хоре имеется большое количество сопрано, то на две группы делится эта хоровая партия; если в хоре преобладают более низкие голоса (альтовая партия), то на группы делится эта партия. Обычно в хорах преобладает первый вид трехголосия, а именно: сопрано I и II и альты. Такой вид трехголосия считается наиболее типичным, так как в детских хорах преобладают обычно учащиеся с высокими голосами. На такой вид трехголосия рассчитано и большинство классических произведений для детских хоров.

Приступая к пению в три голоса, вначале следует использовать упражнения с эпизодическим трехголосием. Вводя же постепенно упражнения, построенные целиком на трехголосии, следует учитывать относительную легкость, доступность упражнений с самостоятельной мелодической линией у вторых и третьих голосов или с выдержанными звуками в одной из этих партий (кроме 1-го голоса, который обычно ведет основную мелодическую линию).

Очень удобным является такое трехголосие, когда все три голоса начинают с одного звука и каждый голос имеет своеобразный мелодический рисунок. Такой склад трехголосия способствует более яркому восприятию (слышанию) участниками хора звучания различных хоровых партий.

Спокойно, певуче

Вначале трехголосные упражнения и трехголосные произведения, входящие в репертуар хора, должны быть короткими. Это объясняется тем, что навыки длительного пения в три голоса воспитываются постепенно, при условии кропотливой, систематической работы в хоре над этой задачей. Наиболее трудный вид трехголосия представляет строго аккордовый склад при ведущей мелодии в партии 1-го голоса и подчиненных, не имеющих самостоятельной мелодической линии в партиях вторых сопрано и альтов. Например:

В темпе вальса. Празднично

Вырабатывая навыки трехголосного пения, целесообразно петь отдельные трехголосные аккорды, а также небольшие последовательности аккордов (каденции) без текста:

Трехголосные каденции, так же как и двухголосные (о которых шла речь выше), обычно отличаются ясностью ладовых тяготений. Использованию в качестве упражнений каденций должна предшествовать работа над навыками исполнения хором отдельных трехголосных аккордов. При этом аккорд рекомендуется вначале исполнять в унисон всем хором в мелодически фигуриру-

ванном виде, а затем одновременно каждая из хоровых партий должна спеть свой звук. Такие упражнения, предшествующие пению трехголосных каденций, в дальнейшем в значительной мере облегчают работу над ними.

Весьма типичным складом хорового трехголосия является движение в терцию I и II сопрано (при ведущей мелодии у I сопрано) и самостоятельная мелодическая линия в альтовой партии. Следует отметить, что при условии, если хор владеет навыками двухголосного пения (и, в частности, терцового движения голосов), такой вид трехголосия особых трудностей не представит.



В процессе работы над трехголосием рекомендуется использовать каноны. Выше говорилось о тех трудностях, которые заключены в двухголосном каноне. При трехголосии эти трудности возрастают (разночтения, ритмическое несовпадение). Однако канон способствует выработке самостоятельного голосоведения в хоровой партии при трехголосном пении. Поэтому использование канонов при работе над трехголосием целесообразно, хотя последние не являются самым доступным и легким музыкальным материалом на первоначальном этапе работы над трехголосием. В процессе формирования у учащихся навыков трехголосного пения необходимо использовать различные методические приемы.

Особую трудность, как показала практическая работа с хором, представляет средний голос. Объясняется это тем, что при переходе к трехголосию из двухголосного состава хора выделяется еще одна самостоятельная хоровая партия. При этом две крайние партии (I сопрано и альты) рельефнее воспринимаются слухом. Исполнение и восприятие мелодической линии среднего голоса (обычно II сопрано) требует более тонких слуховых дифференцировок. Поэтому в процессе работы над

трехголосием нужно добиваться большей рельефности звучания среднего голоса. В этих целях применяются упражнения, исполняемые только двумя хоровыми партиями из трехголосного состава хора с непременным участием партии среднего голоса (т. е. альты и сопрано II или сопрано I и II). После этого целесообразно применять трехголосные упражнения, в которых партии среднего голоса предлагается петь свою мелодическую линию с текстом, а крайним голосам — с закрытым ртом. Трехголосные упражнения рекомендуется исполнять и в других вариантах: партии I и II сопрано поют с закрытым ртом, а альты — с текстом и т. д.

Очень полезно в процессе разучивания трехголосных упражнений давать анализ строения этих упражнений: предложить учащимся несколько раз прослушать их, затем пояснить, все ли голоса вступают сразу или постепенно. Если один голос, к примеру, исполняет выдержанный звук, а другие голоса идут в терцию, то надо обратить на это внимание учащихся в целях сознательного и прочного усвоения навыков трехголосного пения.

Все эти приемы помогают учащимся слышать другие голоса, содействуют закреплению прочности навыков пения в трехголосном хоре. При этом в каждой из хоровых партий вырабатываются уверенность и самостоятельность в трехголосном пении. Такие приемы способствуют закреплению слуховых восприятий, представлений и контроля у учащихся.

На этой стадии обучения возможно исполнять такие произведения, как «Мы Советской страны пионеры» З. А. Левиной, «Пастух» — чешская народная песня в обработке В. П. Мухина, «Весеннее утро» Ц. А. Кюи.

Упражнения на материале разучиваемого репертуара

Знания, умения и навыки, приобретаемые учащимися в процессе вокально-хоровых упражнений, создают возможность художественно исполнять музыкальные произведения. Вокально-хоровые умения и навыки нужны не сами по себе, а лишь как художественно-технические выразительные средства в творческом процессе хорового исполнения. В самом деле, трудно себе представить, чтобы, вырабатывая в хоре навыки певческого дыхания, педагог рассматривал этот навык как самоцель, а не как

средство и условие в первую очередь кантилены, протяженного звучания голоса при исполнении хором, например, широкой напевной русской народной песни или торжественного величественного хорового произведения прославляющего нашу героическую эпоху и наш народ.

Построить систему упражнений только на материале разучиваемого репертуара, как было сказано выше, не представляется возможным. Важным вопросом является соотношение специальных вокально-хоровых упражнений, не связанных с репертуаром хора, и упражнений на тех хоровых произведениях, которые входят в его репертуар.

Необходимость упражнений на музыкальном материале песни, входящей в репертуар хора, обусловлена, во-первых, тем, что навыки и умения, которыми владеют учащиеся и которые требуются при исполнении определенного произведения, необходимо в песне закрепить и утвердить. То или иное произведение, разучиваемое хором, может создавать определенные неблагоприятные условия, трудности для применения имеющихся навыков, например, сочетание пунктирного ритма при отчетливой дикции с высокой тесситурой. Несмотря на то что школьники владеют уже навыками певческой дикции, применение данного навыка в высокой тесситуре потребовало дополнительной работы на музыкальном материале отрывка из этого произведения:



Следует напомнить здесь, что в специальных упражнениях, предназначенных для выработки у учащихся определенного комплекса вокально-хоровых навыков, в упражнениях, которые строятся не на музыкальном материале разучиваемого репертуара, мы учитывали необходимость создать наиболее благоприятные условия для усвоения того или иного навыка. Это давало возможность рельефно выделить именно данное, конкретное задание. В разучиваемом произведении мы часто не находим этих наиболее благоприятных условий.

Необходимость упражнений на материале разучиваемого произведения обусловлена, во-вторых, тем, что, как уже было сказано выше, в песне могут встретиться отдельные трудности, какие-то элементы, которыми хор не овладел в процессе предшествующей работы. (Выше был приведен пример разучивания «Комсомольской песни» Д. Б. Кабалевского из оперы «Семья Тараса»). Кроме того, сам комплекс вокально-хоровых навыков, применяемый в условиях нового музыкального материала, нуждается в дополнительной работе и закреплении.

Многократное пропевание той или иной песни от начала до конца, без серьезной работы над заключенными в ней трудностями не дает положительных результатов. При этом исполнение бывает очень несовершенным, трудные места не выходят, песня коллективу надоедает, исполняется неохотно.

Неудовлетворительные результаты получаются и в том случае, когда все усилия коллектива по овладению вокально-хоровыми навыками направлены на упражнения, не связанные с разучиваемым репертуаром. В этих случаях (как неоднократно приходится наблюдать в практике работы детских хоров) стройное, слаженное пение упражнений сочетается с неинтересным, несовершенным исполнением песен. Навыки, приобретенные на упражнениях, не связанных с репертуаром хора, но не закрепленные и не используемые полностью в исполняемом репертуаре, превращают технику хорового искусства в самоцель.

Иная картина наблюдается в том случае, когда руководитель, предварительно проанализировав партитуру произведения, намеченного для разучивания в детском коллективе, выявляет наиболее сложные моменты, намечает план преодоления этих трудностей, выделяет отдельные такты или музыкальные фразы (наиболее трудные) в качестве попевок. Наблюдения, проведенные в детских хоровых коллективах, а также проверка данного положения на практической работе с хором учащихся V—VII классов подтверждают вывод о необходимости упражнений на материале разучиваемых произведений.

Упражнения на отдельных отрывках песни способствуют освоению и закреплению некоторых сложных ее элементов, делают более продуктивным процесс освое-

ния песенного репертуара и поднимают уровень владения вокально-хоровыми навыками в целом.

Особенно важно это в тех песнях, где встречаются трудности, т. е. явно неблагоприятные условия для применения тех или иных навыков. Например, во всех песнях маршеобразного характера с пунктирным, острым ритмом требуется обычно работа над дикцией, ибо самые различные в различных песнях соединения гласных и согласных в сочетании с четким острым ритмом и разнообразным мелодическим рисунком неизбежно нуждаются в дополнительной работе.

А Бабаджанян

Ру. ку дай, тс. ва. рищ не. зна. ко. мый, встань за мир пле. чом к плечу со мной. Вместе нас в борьбе никто не сломит, на всей земле мы по. кон. чим с войной.

С. Туликов

Эй, гля. ди ве. се. лей, со. брались мы на встречу друзей.

Декламация текста тихим звуком в темпе и ритме песни при условии активной и отчетливой артикуляции, скандирование отдельных, наиболее трудных слогов, исполнение данного отрывка или произведения в целом на отдельные твердые слоги (*да, ду, ди*) — вот те методические приемы, которые помогают успешной работе над этими (и подобными им) песнями. В начале припева песни Туликова «Это мы — молодежь!» сопрановая партия изложена в несколько неудобной (высокой) тесситуре. Сочетание острого пунктирного ритма, некоторые дикционные трудности, а также неудобная тессitura (мелодия построена на переходных звуках от микстово-

го регистра к головному) — все это требует дополнительной работы с сопрановой партией на данном отрывке песни.

Солн. це над на. ми!

Данную фразу необходимо транспонировать вниз на $1\frac{1}{2}$ —2 тона и поработать над ней в более удобных тесситурных условиях, преодолевая ритмические и дикционные трудности, добываясь хорошего звука. Затем эту фразу нужно транспонировать вверх, идя постепенно, по полутонам к той тональности, в которой песня написана композитором. Таким образом, мы закрепляем достигнутое в нужной тесситуре.

Многие песни требуют закрепления навыков звукообразования (округлого, мягкого звучания) в определенных тесситурных условиях, в определенном ритме, при самых различных комбинациях гласных. Иными словами, работа над звуком на материале разучиваемого произведения является необходимым условием художественного исполнения хором новой песни. Например, в процессе работы с хором учащихся V—VII классов для разучивания был взят хор Н. Римского-Корсакова «Пташка-ласточка» из оперы «Пан-воевода». Хор этот был взят после того, как в коллективе были освоены навыки, предусмотренные первыми двумя учебными задачами (протяженность звучания, выравнивание гласных, сглаживание регистров, выработка микстового звучания). И все же несмотря на то, что хор был подготовлен к разучиванию подобного произведения и песня была взята своевременно, потребовалась работа на музыкальном материале данного произведения для закрепления и совершенствования имеющихся у учащихся навыков. Трудность в данной песне состояла, во-первых, в освоении ритмического рисунка мелодии, во-вторых, в сочетании этого ритмического рисунка с самыми различными слогами и гласными, распетыми на двух или нескольких звуках, и, кроме того, одна из музыкальных фраз песни построена на переходных звуках из грудного регистра в головной (песня эта, почти целиком по-

строенная на унисонном звучании, содержит два такта двухголосных). Кроме того, песня требует или навыков цепного дыхания, или очень короткого дыхания между фразами.



Исполнение одного из куплетов песни на определенные слоги для того, чтобы отчетливо усвоить ритмическую структуру мелодии, пропевание того же куплета затем на определенные гласные для закрепления навыков мягкого, округлого звучания и ровного звучания при переходе из одного регистра в другой— вот те приемы, которые были использованы для художественного исполнения хора Римского-Корсакова. Кроме того, два такта (текст «Из чужих краев») были выделены в отдельную попевку, которая исполнялась вначале в *ре-миноре* (на $1\frac{1}{2}$ тона ниже), затем в *ми-бемоль миноре*, *ми-миноре* и, наконец, в *фа-миноре*. Песня таким образом была успешно разучена в короткий срок и исполнялась учащимися с большим удовольствием. Эта же песня, разучивавшаяся параллельно в другом коллективе путем пропевания фразы за фразой, а затем многократного пропевания от начала до конца, показалась учащимся малоинтересной, наскучила им. Кроме того, разучивание заняло более длительный срок.

Самая тщательная, большая работа обычно требуется над строем—чистым интонированием участниками хора в каждой партии и чистым звучанием интервалов или аккордов между различными хоровыми партиями. Строй, как известно, является результатом, итогом овладения целым рядом качеств, необходимых для хорового исполнения: воспитания предварительного слышания того звучания, которое надо воспроизвести (развитие внутреннего слуха), воспитания координации слуха с деятельностью голосообразующего аппарата, выработки элементарных певческих навыков (дыхания, певческого звукообразования, дикции, ансамбля). Работа над строем

хорового произведения, требующего комплексного применения всех этих элементов, вызывает необходимость специально заниматься закреплением этого комплекса на материале буквально каждой песни.

Особенно серьезной, углубленной работы над строем требуют двух- и трехголосные произведения. Приведу пример: в хоре была разучена песня В. Локтева «Марш юных москвичей». Песня была взята после освоения хором третьей и четвертой учебных задач (выработка навыков певческой дикции и двухголосного пения). Припев песни, помимо работы над рядом других элементов (дикция, ритмическая четкость), потребовал работы над строем, чистотой звучания двухголосия. В отдельное упражнение была выделена следующая музыкальная фраза:



Упражнение это было написано нотами на доске. Следует сказать, что упражнения записывались нами даже и в тех случаях, когда учащиеся не могли самостоятельно точно его просольфеджировать. При этом мы имели в виду, что даже в этом случае графическое изображение мелодии помогает учащимся быстрее осваивать песню, ибо здесь слуховым навыкам помогало зрительное восприятие. Попевка была нами взята по той причине, что альтовая партия недостаточно точно и «остро» интонировала свою мелодическую линию (*си-бемоль, си-бекар, ми-бекар*).

В процессе работы над строем были использованы следующий прием: остановка, согласно дирижерскому показу, на самых трудных в отношении интонации звуках. При этом вначале альтовая партия исполняла это без сопрановой, а затем сопрано и альты звучали совместно. Учащимся предлагалось спеть данную фразу на слог *ди* (который «приближает» звук, а интонацию делает более «острой» и точной), а потом с закрытым ртом (для того, чтобы поющие внимательно вслушивались в звучание с точки зрения его звуковысотной чистоты и правильности). Огромную пользу при этом принесло пе-

ние без сопровождения. Пение а капелла, применявшееся нами очень часто в работе с хором, способствовало выработке у учащихся неустанного, строгого слухового контроля. Особенно большую роль это сыграло в овладении учащимися навыками точного, чистого интонирования.

После работы на музыкальном материале «Марша юных москвичей», после всех этих упражнений песня была выучена и успешно исполнена на районном Празднике песни.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Система вокальных упражнений в хоре основывается на том положении, что овладение выразительными средствами и вокальной техникой в хоровом исполнительском искусстве является средством художественной передачи содержания, музыкального образа произведения. Поэтому исходным положением, определяющим технические задачи в овладении вокально-хоровыми навыками, является художественность, идейность, содержательность, эмоциональная направленность учебного музыкального материала.

С помощью комплекса вокально-хоровых навыков выявляется содержание, художественный образ песенного материала упражнений. Основываясь на художественном песенном материале, система вокальных упражнений в хоре предполагает также использование отвлеченного технического материала, дающего возможность рельефной фиксации определенной технической задачи.

2. Тесная связь вокально-технических навыков с развитием музыкального слуха является одним из основных принципов системы вокальных упражнений в хоре. Важную роль в осуществлении этого принципа играет пение без сопровождения.

3. Процесс вокальных упражнений в хоре строится на постепенном освоении учащимися конкретных вокально-хоровых навыков, которые вырабатываются благодаря выделению в комплексе выразительных средств той или иной технической задачи и фиксации на ней основного внимания. Определенная задача выделяется в значительной мере путем соответствующего подбора учебного материала, дающего возможность сконцентрировать внимание детей на одном элементе, хотя последний находится в едином комплексе с другими элементами.

Невозможность обучать в равной мере всему с начала и на всем протяжении работы хора требует создания в упражнениях благоприятных условий для успешного овладения учащимися тем или иным конкретным навыком на определенном этапе обучения пению. При этом система вокальных упражнений в хоре строится по принципу концентрического расположения учебного материала: вначале учащиеся овладевают вокально-техническими основами пения в их элементарном виде. В процессе дальнейшей работы происходит совершенствование тех же основных умений и навыков хорового пения.

4. Система вокальных упражнений в хоре учащихся V—VII классов предполагает следующий объем и порядок расположения учебных задач: вначале на несложном музыкальном материале вырабатываются навыки певческого дыхания, звукообразования и дикции в унисонном (одноголосном) пении. Работа эта ведется в органическом единстве с воспитанием ансамбля и строя в одноголосном хоре. Закрепление вокально-хоровых навыков, достигнутых в унисонном пении, происходит затем в двухголосном пении. Далее, в основном на базе двухголосного пения, происходит развитие, углубление навыков: певческое дыхание, звукообразование, дикция, строй и ансамбль вырабатываются в условиях усовершенствования вокальной техники. Далее все эти навыки закрепляются в трехголосном пении.

5. Система вокальных упражнений в хоре учащихся V—VII классов строится на основе следующих положений вокальной педагогики:

а) важным фактором вокального воспитания является выработка навыка сохранения дыхательной установки в пении, что способствует правильной организации певческого дыхания.

В процессе упражнений необходимо выработать у учащихся навык быстрого, бесшумного и глубокого вдоха с расширением при вдохе нижних ребер, а также навык постепенного экономного выдоха при условии стремления сохранить дыхательное положение стенок груди, области подложечки и живота. Не следует набирать чрезмерно большое количество воздуха.

Правильная организация певческого дыхания требует взаимосвязи отдельных частей голосового аппарата, что определяет неприемлемость приемов, изолирующих

на длительное время фактор дыхания от певческого звука:

б) начинать вокальные упражнения следует с естественно звучащих нот диапазона учащихся, идя постепенно по линии расширения зоны естественного, свободного (примарного) звучания, приступая постепенно к сглаживанию регистров. Самым целесообразным является использование активной, энергичной подачи звука;

в) в вокальных упражнениях в хоре необходимо учитывать, что в певческой дикции главное заключается не в произношении гласных в их орфоэпическом виде, а в сохранении правильного певческого тона, звучанию которого подчинено произношение гласных. Для сохранения правильного певческого тона необходима нейтрализация (выравнивание, округление) произношения гласных в пении. Нейтрализация в свою очередь часто требует сохранения чистоты звучания безударной гласной.

В вокальных упражнениях в хоре необходимо учитывать также то, что использование гласных *и, е* помогает выправлять недостатки поющих «затемненным», глухим, излишне глубоким звуком, а гласные *у, о* — поющих открытым, «белым» звуком. Наиболее благоприятны в дикционном отношении песни с таким текстом, который содержит большое количество гласных звуков и согласных, произносящихся с участием голосовых связок.

Работа над дикцией в силу подчиненности артикуляционного аппарата волевому контролю является одним из средств, косвенно регулирующих работу частей голосового аппарата, функционирующих произвольно.

6. Выработка вокально-хоровых навыков в процессе упражнений основывается на следующих методических принципах:

а) установление в процессе упражнений соответствия между характером, качеством звучания и определенными движениями голосового аппарата; воспитание у детей слухового контроля, оценки качества и правильности выполнения каждого вокально-технического задания в хоре;

б) сознательность в овладении вокально-хоровыми навыками, т. е. осмысление содержания, задач и результатов учебного процесса; понимание правил и способов выполнения упражнения;

в) личный показ и объяснения педагога в процессе упражнений, а также демонстрация фотографий и плакатов, отражающих правильные и неправильные приемы голосообразования, с соответствующими пояснениями педагога;

г) связь вокальных упражнений в хоре с музыкальной грамотой, что достигается прежде всего разучиванием и пением всех вокальных упражнений по нотам;

д) поддержание у детей интереса, активности и эмоционального тонуса в процессе вокально-хоровых упражнений, что достигается разнообразием упражнений и методических приемов, применяемых для усвоения каждого задания;

е) сочетание в процессе вокально-хоровых упражнений коллективного пения всем хором с опросом учащихся по группам и с индивидуальным опросом отдельных учеников;

ж) пение без сопровождения, способствующее успешному воспитанию у учащихся вокального слуха, чистоты интонации. Вместе с тем использование гармонической поддержки, фортепьянного сопровождения также следует признать необходимыми в процессе вокальных упражнений в хоре, так как это уточняет правильность представлений о том музыкальном звуке, который нужно спеть.

7. На занятиях хора необходимо использовать вокальные упражнения двух видов:

а) система специальных упражнений, не связанных с музыкальным материалом разучиваемого репертуара, служащих цели постепенного и прочного овладения учащимися определенным комплексом навыков;

б) упражнения на разучиваемом репертуаре. Только сочетание специальных вокально-хоровых упражнений и упражнений на разучиваемом репертуаре обеспечивает овладение учащимися V—VII классов художественно-техническими основами хорового исполнительства.

Сочетание в работе хора вокально-хоровых упражнений двух видов создает предпосылки для успешного овладения учащимися богатым и разнообразным песенным репертуаром.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

а) Литература дореволюционного периода

Варламов А. Е. Полная школа пения. М., Музгиз, 1952.
Глинка М. И. Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио. М.—Л., Гос. муз. изд-во, 1951.

Зарин Д. Методика школьного хорового пения. М., Университетская типография, 1907.

Карасев А. Н. Методика пения. Ч. I. Изд. 5-е. Пенза, 1902.

Карасев А. Н. Методика пения. Ч. II. Изд. 5-е. Пенза, 1904.

Миропольский С. И. О музыкальном образовании народа в России и в Западной Европе. Изд. 2-е. Спб., 1882 (изд. 1-е, 1881).

б) Литература советского периода

Альбова Е. И. и Шереметьева Н. М. Вокально-хоровые упражнения. Л., Гос. муз. изд-во, 1949.

Апраксина О. А. Музыкальное воспитание в русской общеобразовательной школе. М.—Л., изд-во АПН РСФСР, 1948.

Аспелунд Д. Л. Развитие певца и его голоса. М., Музгиз, 1952.

Багадуров В. А. Вокальное воспитание детей, М., изд-во АПН РСФСР, 1953.

Багадуров В. А. Охрана и воспитание детского голоса. Сб. «Художественное воспитание советского школьника», М., изд-во АПН РСФСР, 1947.

Беззубов Г. И. Вокально-хоровые упражнения для детского и юношеского хора. Сб. «Из опыта хоровой работы с детьми». М., изд-во АПН РСФСР, 1952.

Гембицкая Е. Я. Обучение мальчиков пению в хоре. М., изд-во АПН РСФСР, 1955.

Гембицкая Е. Я. и Лобачева Е. А. Хор Института художественного воспитания. М., изд-во АПН РСФСР, 1953.

Егоров А. Теория и практика работы с хором. М.—Л., Музгиз, 1951.

Заринская М. Ф. Работа над звучанием детского хора. Сб. «Воспитание и охрана детского голоса», под ред. В. А. Багадурова. М., изд-во АПН РСФСР. 1953.

- Кантарович В. С. Гигиена голоса. М., Музгиз, 1955.
- Левидов И. И. Певческий голос в здоровом и больном состоянии. М., «Искусство», 1939.
- Левидов И. И. Вокальное воспитание детей. Л., изд-во «Тритон», 1936.
- Левидов И. И. Детское пение и охрана голоса детей. Лен-издат, 1935.
- Левидов И. И. Охрана и культура детского голоса. Лен-издат, 1939.
- Луканин А. А. Начало двухголосного пения в школе. М., изд-во АПН РСФСР, 1955.
- Луканин А. А. Пение без сопровождения (а капелла). Сб. «Из опыта музыкальной работы со школьниками», М., изд-во АПН РСФСР, 1952.
- Любский С. М. О двухголосном пении в школе. М., изд-во АПН РСФСР, 1948.
- Малевская Т. Д. Опыт работы по сольному пению с детьми. Сб. «Из опыта музыкальной работы со школьниками», М., изд-во АПН РСФСР, 1952.
- Малинина Е. М. Опыт работы по обучению школьников пению. М., изд-во АПН РСФСР, 1953.
- Методика музыкального воспитания в начальной школе. М., Учпедгиз, 1954.
- Методика преподавания пения в школе, под ред. М. А. Румер. М., изд-во АПН РСФСР, 1952.
- Назаренко И. К. Искусство пения (история, теория, практика). Музгиз, 1948.
- Багадуров В. А., Орлова Н. Д., Сергеев А. А. Начальные приемы развития детского голоса. М., изд-во АПН РСФСР, 1954.
- Осокин П. И. Вокально-хоровые зарядки. М., изд-во АПН РСФСР, 1951.
- Пономарьков И. П. Методическое пособие для руководителей хоровых кружков в средней школе. М., Учпедгиз, 1939.
- Пономарьков И. П. Хоровые кружки в школах и внешкольных учреждениях. Изд. 2-е. М., Учпедгиз, 1949.
- Сапожников А. и Трояновская А. Вокальные упражнения для хоровых коллективов. М.—Л., Гос. муз. изд-во, 1951.
- Сергеев А. А. Воспитание детского голоса. М., изд-во АПН РСФСР, 1950.
- Соколов В. Г. Охрана и культура голоса детей в хоровой работе. Сб. «Вокальная работа с детьми». М., «Искусство», 1938.
- Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М., изд-во АПН РСФСР, 1947.
- Фомичев М. И. Основы фониатрии. Медгиз, Ленинградское отделение, 1949.
- Чесноков П. Г. Хор и управление им. М., Музгиз, 1952.

ПРИЛОЖЕНИЕ

СИСТЕМАТИЗИРОВАННЫЕ
УПРАЖНЕНИЯ
ДЛЯ ХОРА УЧАЩИХСЯ
V — VII КЛАССОВ

I. Учебная задача

1 Умеренно, певуче *Русская народная песня*
 Не летай, соловей, у о. ко. шечка, ты не пой, соловей, громки песенки.

2 Умеренно
 1 2 3 4 5 6 7 8 9

3 Умеренно *Русская народная песня*
 Гу. ли, мо. и гу. ли, гу. ли, вы на во. ле,
 ми. мо про. ле. та. ли, громко вор. ко. ва. ли.

4 Не скоро *Из сборника „Гусельки“*
 О. сень насту. пи. ла, вы. сох. ли цве. ты,
 и шу. мят у. ны. ло го. лы. е ку. сты.

5 Медленно, напевно *Чешская народная песня*
 Ночь си. зо. кры. ла. я за ок. ном, спи, мо. я
 ми. ла. я, слад. ким сном. Ти. хий сад тьмой обь.
 ят, тра. вы, цве. ты и де. ре. вья спят.

6 Умеренно *Русская народная песня*
 Ле. тал го. лубь, летал си. зый со го. лу. бушко. ю.

7 Напевно *Русская народная песня*
 Что не бе. ла. я бе. ре. за к земле кло. нит. ся,
 не шел. ко. ва. я тра. ва при. кло. ня. ет. ся

8 Напевно и грациозно *М. Красев*
 Солнце светит, шепчут листья. На полян. ке я о. дин.
 Под кустом в тра. ве ро. си. стой кто звенит: динь-динь?

9 *Умеренно* *Н. Брянский „Речка“*

По по. лю, по. лю чи. сто. му, по
бар. хат. ным лужкам те. чет, стру. ит. ся
ре. чень. ка к да. ле. ким бе. режкам.

II учебная задача

10 *Весело* *М. Мамонтова и П. Чайковский, сборник „Детские песни“*

По. сре. ди. не дво. ра ле. дя. на. я го.
.ра возвы. ша. ет. ся.

11 *Не спеша* *Литовская народная песня*

Ой ты, мой ду. бо. чек, де. рев. це = ро. сто. чек.

12 *Умеренно*

Ля ле ли лё лю
Да де ди до ду

13 *Умеренно*

Е. Ми, е. ми, е. ми, е. ми.
Ду, ду, ду, ду.

14 *Умеренно*

15 *Умеренно*

16 *Умеренно*

Ля ле ли лё лю, ля ле ли лё лю,
Да де ди до ду, да де ди до ду,
ля ле ли лё лю, ля ле ли лё лю.
да де ди до ду, да де ди до ду.

17 *Широко* *Советская народная песня*

Ах ты, Вол. га, ши. ро. ка. я Вол.
.га! Кто не лю. бит тво. их бе. ре. гов?

18 *Оживленно* *Шведская народная песня*

Звон. ко льют. ся пес. ни на. ши на. лу. гу зе. ле. ном,
рог звучит, де. рев. ня пляшет, собран у. ро. жай.

19 *Довольно медленно* *М. Мусоргский*
 Плы. вет, плывет ле. бе. душка, ла. ду, ла. ду, *плы.*
 . вет на. встре. чу ле. бе. дю, ла. ду, ла. ду.

20 *Умеренно скоро* *М. Глинка*
 Как мать у. би. ли у ма. ло. го птен. ца,
 о. стал. ся птенчик сир и гла. ден в гнез. де.

III. учебная задача

21 *Подвижно* *Украинская народная песня*
 Га. ля по са. доч. ку гу. ля. ла, бе. ленький пла
 . то. чек по. те. ря. ла. Хо. дит по са. доч. ку, блуж
 . да. ет, где най. ти пла. то. чек-не зна. ет.

22 *Умеренно*
 Ду ду ду ду ду ду ду..
 Да да да да да да да...

23 *Подвижно* *Башкирская народная песня*
 Ой, блесит в степи ре. ка, зе. ле. не. ют бе. ре. га.
 Све. тит солныш. ко кру. гом, мы на ло. доч. ке плывем.

24 *Подвижно* *Русская народная песня*
 Хо. ди. ла ма. ла. де. шенька по бо. роч. ку,
 бра. ла, бра. ла я. год. ку зем. ля. нич. ку.

25 *Быстро, скороговоркой* *Д. Кабалевский*
 У ре. ки у реч. ки ве. тер но. сит фла. ги,
 у ре. ки у реч. ки пи. о. нерский ла. герь. Э. то о. чень
 хо. ро. шо, пи. о. нерский ла. герь

26 *Весело* *Французская народная песня*
 Слышишь песню у во. рот, то па. стух о.
 . вец зо. вет. Лишь за. рей за. рде. ет не. бо,
 он бе. рет кра. юш. ку хле. ба.
 Ту. ру, ту. ру, ту. ру. ру, выйдем ра. но по. ут. ру.

27 **Подвижно** *Русская народная песня*

Вдоль да по реч. ке, вдоль да по Ка. зан. ке
си. зый се. ле. зеньплы. вет.

28 **Скоро** *Хороводная*

О. ко. ло сы. ро. го ду. ба, о. ко. ло
мо. ло. до. го вы. ра. ста. ла че. че.
. вин. ка, вы. ра. ста. ла че. че. вин. ка.

29 **Подвижно** *Русская народная песня*

На у. ли. це дождь, дождь, на ши.
ро. кой силь. ный. Ой, лё. шень. ки
лю. ли, на ши. ро. кой силь. ный.

30 **Скоро** *Народная прибаутка*

Ба. ра. шеньки, круто. ро. женьки, по го. рам хо. дят,
по ле. сам бродят, в скрипочку игра. ют, Ва. сю поте. ша. ют.

31 **Оживленно** *Польская народная песня*

1^{гол.} Где про. па. дал ты, чер. ный ба. ра. шек, чер. ный ба. ра. шек?
2^{гол.} Кста. ро. му мель. ни. ку бе. га. л я в го. сти,
кста. ро. му мель. ни. ку бе. га. л я в го. сти.

32 **Скоро** *Р. Шуман*

1^{гол.} Ска. чут, рез. вят. ся,
спря. та. лись ми. гом,
2^{гол.} Пти. цы в вет. вях квер. ху стре. мят. ся.
Вот по. гля. ди при. ня. лись пры. гать,
пры. га. ют вниз, сно. ва сну. ют.

33 **Умеренно**

IV. учебная задача

34 **Ля**

Во по. ле бе. ре. за сто. я. ла.

Не спеша, напевно *Польская народная песня*
Тей ты, вис ла го лу ба я, лес во круг, лес во круг.

35

ля

Умеренно *Русская народная песня*

36

си зый го лу бо чек
си дел на ду боч ке.

Умеренно скоро *Русская народная песня, обр. А. Луканина*

37

Как по шли на ши по дружки в лес по я го ды гу.
лять се ю, ве ю, ве ю, вью, в лес по я го ды гу. лять

Умеренно *Русская народная песня*

38

ра сти, ра сти, мо я ка ди нуш ка.

Умеренно *Русская народная песня, обр. Д. Зарина*

39

со ло вей, со ло ве юш ко, со ло
вей ты, вольна пта щеч ка.

Умеренно *Русская народная песня*

40

в чи. стом поле за ре кой све тит месяц зо ло той.
ой, лю ли, ой, лю ли, све тит ме сяц зо ло той.

Умеренно *Русская народная песня, обр. А. Луканина*

41

за пле ти ся, пле тень, за пле ти ся, пле
тень, за пле ти ся, за пле ти ся.

Умеренно *„Подснежник“ - канон. Муз. Анцева, слова Майкова*

42

го лубенький, чистый подснежник ток го.
го лу оенький, чистый подснежник цве
ток, го лубенький, чистый подснежник цветок.

43 Умеренно Русская народная песня. Канон.

Во по-ле бе-ре-за стр. я. ла. Во по-ле куд-
ря. ва. я сто. я. ла. Лю. ли, лю. ли, сто.
я. ла, лю. ли, лю. ли, сто. я. ла.

44 Умеренно Русская народная песня

Со вью. ном я хо. жу, с зо. ло. тым я хо.
жу, я не знаю, куда вьюн положить, я не знаю, куда вьюн положить.

45 Легко „Сорока“ - канон.
Муз. Анцева, слова А. Пушкина.

Стреко. ту. нья - бе. ло. бо. ка под калит. ко. ю мо. ей,
ска. чет пестра. я со. ро. ка и пророчит мне го. стей.

46 Живо Скоморошья былина.
Канон

А Е. ре. ма жил на горке, а Фо. ма. то под го. рой.
А Е. ре. ма но. сил лапты, а Фо. ма. то са. по. ги.

47 Канон из репертуара хора Ин-та
художественного воспитания

Где- то е. ле слышно, е. ле слышно ко. локольчики-бу.
. бен. чи. ки зве. нят: динь, дон, дон.

48 Умеренно скоро Канон

Смирно стой, спо. кой. но, мы хо. тим петь строй.
. но. Чисто, четко пой всегда, песня за. зву. чит тогда.

49 Умеренно Украинская народная песня
обр. Леонтовича

Гей! Над річкою бережком ішов чу. мак з батіжком.
Гей! Над річкою бе. режком ішов чу. мак
Гей! Гей, з до. ну до до. му.
з ба. тіж. ком, гей, гей! З до. ну до до. му, гей!

Протяжно *Русская народная песня*

50 На ка-ли не со-ло. вей-пти-ца си-дит, ах,
горь-ку я. го-ду ка-ли-нуш-ку клю-ет.

51

52

В темпе польки *Словенская народная песня*

53 *mf* Ой ты, по-ле, на-ше по-ле, мык тебе и-дем! Пше.
. ницу зо-ло-ту-ю, на-ли-ту-ю у-бе-рем!

Спокойно *Албанская народная песня*

Цве-ток в мо-ем са-ду, как синь вол-ны мор-ской!

Умеренно *Старая школьная песня*

55 Сле-ти к нам, ти-хий ве-чер, на мир-ные по-ля.

Оживленно *Г. Дудкевич*

56 Цве-тут зе-ле-ные са-
. ды и на-ли-ва-ют-ся пло-ды.

Учебная задача

Умеренно *Ф. Шуберт*

57 Я слышал, как катил-ся ру-чей с вы-со-ких
скал и как журча, иг-ра-я, в до-ли-ну он бе-жал.

Легко, подвижно *Русская народная песня*

58 *mf* Яб-ло-ня, яб-ло-ня, зе-ле-на куд-ря-ва-я.
Как под э-той яб-ло-ней те-шут до-ски тон-ки-е.

59 Умеренно скоро *Ф. Шуберт*
 В движенье мельник жизнь ве. дет, в дви. же. нье.
 В дви. же. нье мельник жизнь ве. дет, в движе. нье.

60 Быстро, весело *М. Мусоргский.*
 Поздно ве. че. ром си. де. ла, всё лучи. нуш. ка го. ре. ла.
 Гай. дук, гай. дучок, всё лучи. нуш. ка го. ре. ла.

61 Весело, живо *Болгарская молодежная песня*
 Хле. ба сто. ят, как лес высо. кий в си.
 я. нье солнца зо. ло. том.

62 Подвижно *Д. Шостакович*
 Хо. роший день, земля в цвету! Цветы растут и я расту.

63 Подвижно *Советская народная песня*
 А нам не о чем тужить да, веселее стало жить в стороне родной.

64 Умеренно *Чешская народная песня*
 Эй, друзья, до. вольно спать живо со. би. райтесь, да пой.
 дем гу. лять! На лу. гах бле. стит ро. са,
 сол. ныш. ком при. гре ты е, сто. ят ле са

VI учебная задача

65 Медленно *Украинская народная песня*
 Ре. ве та стог. не Дніпр ши. ро.
 кий, сер. ди. тий ві. тер за. ви. ва,
 до до. лу вер. би гне ви. со.
 ки, го. ра. ми хви. лю пі. дій. ма.

66 Нежно *И. Брамс*
 Спи, ди. тя, сладким сном, всё у. сну. ло кру.
 .гом, ти. ши. на и по. кой, крепко глазки за. крой.

67 *Скоро, величественно* *М Глинка*
 Славь. ся. славь.ся ты, Русь мо. я!
 Славь.ся ты, рус. ска.я на. ша зем. ля!

68 *Умеренно* *Вик. Калинин*
 Спят се. ребри.сты.е сос.ны, ло. ло.гом белым прикрыты.

69 *Умеренно, задумчиво* *Русская Народная песня*
 Ти. ши. на, ни о. гонька, ни звука...
 В по. лу. тьме де. ре. вья ти. хо спят.

70 *Скоро* *Русская народная песня*
 Зе. ле. ней. ся, зе. ле. ней. ся, зе. ле.
 .нейся, мой зе. ле. ный сад, зеле.нейся, мой зе. ле. ный сад.

71 *Оживленно* *С. Полонский.*
 Кто, скрыва.ясь по ле. сам, по ле.сам,
 вторит на.шим го. ло. сам, го. ло.сам?

72 *Умеренно* *Болгарская народная песня*
 Тру. ден путь в горах, бе. лый туман та. ет.
 Ночь темна, но пастух до. ро. гу зна. ет.

VII учебная задача

73 *Умеренно* *Из сб. Г. Льбовой и Шереметьевой*

74 *Не скоро* *Р Шуман*
 Я маленький со. ве.нок. Ку. да я по. ле. чу? Мне
 грустно темной но. чью, я в дом родной хо. чу.

VIII учебная задача

75 **Быстро, свободно** *П. Чайковский*
piu dolce
 Как мой садик свеж и зелен! Распустилась в нем си-
piu f
 рень, от чер. ре. мухи пу. шистой и от лип кудрявых тень.

79

76 **Умеренно** *Из сб. Альбовой и Шереметьевой*
mf
 Ве. тер во. ет, вьюга злит. ся, у. у. да у. у.
 Ва. не до. ма не си. дит. ся, го. во. рит: „Гу. лять пойду“.

80

77 **Быстро, четко** *Э. Григ*
f

81 **Не очень скоро** *Русская народная песня*
 Пе. ре. вей. ся, хме. лек, пе. ре. вей. ся, хме. лек.

Латышская народная песня

78 **Темп бодрого марша** *И. Дунаевский*
 Мы юн. на. ты, мы счаст. ли. вые ре. бя. та нашей
 сол. неч. ной стра. ны,

82 **Неторопливо**
 Я у. ме. ю тан. це. вать,
 Я
 о бой. дусь без скри. па. ча.

83 Спокойно, певуче *Белорусская народная песня, обр. В. Тарнопольского*

Ты, сы. но. чек ми. лень. кий, го. лу. бо. чек

си. зень. кий. Бай, бай.

84 Умеренно *Русская народная песня, обр. Раухвергера*

Заня. ла. ся за. ря рас. пис. на. я.

За. ня. ла. ся за. ря рас. пис. на. я.

85 Скоро *Русская народная песня*

По. се. ю ле. бе. ду на бе. ре. гу, по.

се. ю ле. бе. ду на бе. ре. гу.

86 Не спеша *А. Тома*

Как ти. хо всю. ду ста. ло, как воз. дух о. хла. дел...

Как ти. хо ста. ло, как о хла. дел...

87 Подвижно *Русская народная песня*

Ой, И. ван ли ты, И. ван, где ты ве. чер про. па. дал?

Ой, И. ван, где ты ве. чер про. па. дал?

88 Быстро, шутивно *Русская народная песня*

А я по лу. гу, а я по лу. гу, я по

лу. гу гу. ля. ла, я по лу. гу гу. ля. ла.

БИБЛИОТЕКА
Ивановского университета
педагогического
176860

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
I глава. О предпосылках воспитания вокально-хоровых навыков	7
II глава. Система вокальных упражнений в хоре подростков	28
Заключение	83
Список рекомендуемой литературы	87
Приложение. Систематизированные упражнения для хора учащихся V—VII классов	89

Нина Николаевна Добровольская

ВОКАЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ В ХОРЕ ПОДРОСТКОВ

Редактор *З. И. Добровольская*

Техн. редактор *В. В. Тарасова*

Корректоры *А. П. Куприянова и Л. Д. Херсонская*

Сдано в набор 22/IX 1959 г. Подписано к печати 28/XI 1959 г.
Формат 84×108¹/₃₂ Бум. л. 1,75 Печ. л. 7,0 Усл. п. л. 5,74
Уч.-изд. л. 5,61
А 01043 Тираж 16 700 Заказ 558

Изд-во АПН РСФСР, Москва, Погодинская ул., 8.
Типография изд-ва АПН РСФСР, Москва, Лобковский пер., 5/16.
Цена 1 р. 50 к.