

1
В ПОМОЩЬ
ПЕДАГОГУ-
МУЗЫКАНТУ

Е. МАЛИНИНА

**ВОКАЛЬНОЕ ВОСПИТАНИЕ
ДЕТЕЙ**



Е. МАЛИНИНА

•

**ВОКАЛЬНОЕ ВОСПИТАНИЕ
ДЕТЕЙ**

•

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
Ленинград 1967

781.071
M19

Под редакцией
В. П. МОРОЗОВА

ПРЕДИСЛОВИЕ

Имя старейшего вокального педагога Екатерины Михайловны Малининой (1894—1964 гг.) хорошо известно всем педагогам-вокалистам, обучающим детей искусству пения в школах, Домах культуры и Дворцах пионеров. Более тридцати лет своей жизни Екатерина Михайловна посвятила вокальному воспитанию детей в Ленинградском Дворце пионеров им. А. А. Жданова. Здесь она научила петь, понимать и любить музыку огромное количество детей всех возрастов от малышек с «зародышевым»¹ голосом до юношей и девушек, находящихся на пороге самостоятельной жизни.² Во Дворце пионеров под руководством Е. М. Малининой создан большой и дружный коллектив вокальных педагогов и разработано много самых разнообразных методических приемов певческого и общемузыкального развития детей.

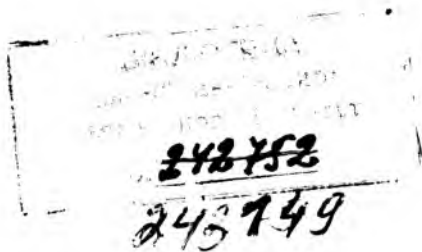
Е. М. Малинина была широко образованным музыкантом и вокалистом с большим практическим опытом собственных выступлений на сцене. В 1922 г. она с отличием окончила Петербургскую консерваторию по классу А. Г. Жеребцовой-Андреевой. В оперном классе занималась под руководством И. В. Ершова. Много выступала в концертах и пела в опере. Партию Зибеля в опере «Фауст» ей посчастливилось петь на сцене Мариинского театра вместе с Ф. И. Шаляпиным.

Уже в годы своей артистической деятельности Екатерина Михайловна живо интересуется естественно-научными законами образования и развития голоса, сначала осторожно пробует свои силы на вокально-педагогической работе и вскоре (с 1934 г.) целиком посвящает этой работе всю свою жизнь.

Детская вокальная педагогика, в области которой работала Е. М. Малинина, обладает целым рядом особенностей по сравнению с обучением пению взрослых. Особенности эти определяются тем, что детский организм

¹ Выражение Е. М. Малининой.

² Многие из воспитанников вокальных кружков ленинградского Дворца пионеров учатся в музыкальных училищах и консерватории. Среди бывших воспитанников Дворца пионеров, работающих на профессиональной сцене, можно назвать имена Е. Образцовой — солистки Большого театра СССР, Т. Новиченко — солистки Львовской оперы, Н. Юрениной — ленинградской артистки и многих других.



еще окончательно не сформирован и находится в какой-то определенной стадии своего развития (в зависимости от возраста). Этот период развития можно охарактеризовать как период накопления растущим организмом сил, необходимых навыков и знаний. При этом необходимо учитывать два обстоятельства. Во-первых, эти силы, умения и знания ребенка формируются не только в области музыки, но и в очень многих других жизненно важных сферах, и в целом представляют для развивающегося организма довольно значительную нагрузку. Во-вторых, растущий организм является еще очень слабым и неспособным выполнять большие концентрированные нагрузки, которые допустимы для взрослого. Поэтому совершенно не случайно опытные воспитатели, работающие над вокальным развитием детей, стараются прежде всего *избежать перегрузок* детского голосового аппарата, приводящих в дальнейшем к отрицательным последствиям. В частности, Е. М. Малинина считала, что развитие вокальных способностей детей должно осуществляться не с целью максимальной эксплуатации возможностей детского голоса, а с целью наиболее рационального *развития* этих возможностей, т. е. как бы *подготовки* вокальных способностей взрослого человека. «Голос может развиваться правильно в тех случаях, когда используется его природа *сегодняшнего*, а не *завтрашнего* дня,— писала Е. М. Малинина.— Надо учить петь наше подрастающее поколение „впрок“, а не „на потребу“». К сожалению, этот основной принцип вокального воспитания детей нередко нарушается в погоне за чрезмерным профессионализмом детского пения. Кто из нас, например, не восхищался чарующим голосом Робертино Лоретти-мальчика? Те же, кто слышал недавние записи голоса уже Роберта Лоретти-юноши, вряд ли могли удержаться от невыгодного сравнения не в пользу последнего. Кто знает, если бы голос Р. Лоретти-мальчика не эксплуатировался так жестоко в интересах коммерции, то может быть сегодня мир рукоплескал бы новому Карузо? Ведь именно такое будущее прочили маленькому певцу многие восторженные почитатели его таланта.

Сложность вокального обучения детей состоит также и в том, что каждый возраст требует особых методических подходов: методы вокального воспитания одиннадцатилетних детей во многом оказываются совершенно непригодными для обучения восьмилетних малышей или детей, находящихся в стадии «мутации». Учитывая, что все эти стадии довольно быстро сменяют друг друга (в течение 5—6 лет), можно понять, что разработка, а главное — претворение в жизнь *рациональной программы вокального воспитания* детей является далеко не легкой задачей.

Е. М. Малинина считала, что правильное вокальное воспитание детей должно осуществляться не только в специальных секторах домов культуры, но и в школах. Заставить детей молчать совершенно невозможно: их голоса всегда слышны, они кричат, поют и часто неправильно. Задача школы — привить им элементарные навыки вокального звукообразования. «Широкое музыкальное просвещение двигалось бы значительно быстрее,— считает А. В. Свешников,— если бы пение в нашей общеобразовательной школе было приравнено к числу предметов, слабое знание которых расце-

нивалось бы, как неполноценное освоение курса средней школы».¹ Есть все основания полагать, что успехи вокальной культуры некоторых стран, например Болгарии, в большой мере объясняются рациональной организацией в широком масштабе раннего вокально-музыкального развития детей.²

Е. М. Малинина считала, что нельзя обучать пению детей, не зная основных физиологических закономерностей, которым подчиняется детская голосовая функция. Поэтому она в течение всей своей жизни неустанно изучала эти законы и не только в процессе своей вокально-педагогической работы, но и научно-экспериментальным путем. В ее трудах мы часто встречаем ссылки на исследования И. П. Павлова, И. М. Сеченова, Б. М. Теплова и многих других ученых, труды которых она изучала, с целью найти в них научно-теоретическое обоснование своим практическим методам обучения детей. Именно это стремление привело Е. М. Малинину еще в 30-х годах в лабораторию известного отоларинголога и фониатра доктора И. И. Левидова. В этой лаборатории Елена Михайловна становится в буквальном смысле научным сотрудником доктора Левидова по изучению различных особенностей детской голосовой функции. Многие из этих закономерностей, исследованных в лаборатории И. И. Левидова, легли в основу ее дальнейшей вокально-педагогической работы (разделение детей на различные возрастные группы и др.).

Е. М. Малинина была убежденным сторонником необходимости и полезности научного обоснования вокального искусства вплоть до самых последних дней своей жизни. По ее просьбе, дети, обучающиеся пению в ленинградском Дворце пионеров, постоянно находились под наблюдением опытных врачей-фониатров. В последнее время Е. М. Малинина была одним из инициаторов комплексной научно-исследовательской работы (по изучению возрастных особенностей детской голосовой функции), проводимой Институтом художественного воспитания АПН РСФСР при участии сотрудников лаборатории физиологической акустики Ленинградской консерватории, Института эволюционной физиологии и биохимии им. Сеченова АН СССР, Ленинградского научно-исследовательского института по болезням уха, горла, носа и речи, Института усовершенствования врачей и ряда московских учреждений.

Сфера деятельности Е. М. Малининой не была ограничена Ленинградским Дворцом пионеров: она охотно передавала свой педагогический опыт молодым педагогам детских учреждений Ленинграда, Москвы, Харькова и других городов, являлась участницей многих союзных и республиканских методических конференций по вокальному образованию, на которых выступала с докладами, демонстрациями «открытых уроков» и концертами воспитанников.

¹ А. В. Свешников. Хоровое пение — искусство истинно народное. Изд. ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». М., 1962, стр. 25.

² О методах вокального воспитания в детском хоре «Бодрая смена» Дворца пионеров г. Софии—см. в кн. «Развитие детского голоса» Изд. АПН РСФСР, М., 1963, стр. 329—336.

Перу Е. М. Малининой принадлежит около десяти опубликованных в печати методических пособий по развитию детского голоса, известных не только в нашей стране, но и за рубежом.¹ Предлагаемый вниманию читателей настоящий труд является последней работой Е. М. Малининой, обобщающей опыт ее более чем тридцатилетней вокально-педагогической деятельности.

В. Морозов

¹ Книга Е. М. Малининой «Опыт работы по пению со школьниками», изд. АПН РСФСР, М., 1954. В 1956 г. она была переведена на китайский язык и издана в Пекине

К МОЛОДЫМ ВОКАЛЬНЫМ ПЕДАГОГАМ

Нередко приходится слышать, что обучать пению детей и подростков значительно легче, нежели взрослых. Такое утверждение очень ошибочно: если обучение взрослых имеет одни трудности, то обучение детей и подростков связано с целым рядом других сложностей.

Вокальный педагог, получивший музыкальное образование в окружении взрослых, накапливает в своих слуховых представлениях звучание сформировавшегося и созревшего голоса взрослого человека с его силой, разнообразными тембрами, диапазоном, имеющим мало общего с голосом ребенка и подростка, и, следовательно, его слуховой анализатор подготовлен к восприятию звучания голоса взрослого человека, а не детских голосов, имеющих много специфических особенностей. Именно это последнее обстоятельство и является важнейшим фактором при обучении детей. А так как «вокальный слух»,¹ будем его называть точнее «вокально-педагогический слух», имеет решающее значение в нашей работе, становится ясным, насколько в педагогическом процессе важна «настройка» уха педагога к правильному восприятию возрастных особенностей звучания голоса. Поэтому раньше чем приступить к занятиям с детьми и подростками, вокальному педагогу следует хорошо познакомиться со спецификой детского возрастного звучания, в противном случае он может привить детям вокальные навыки, не отвечающие их возрасту.

Так как в наших музыкально-педагогических учреждениях, готовящих вокальных педагогов, пока еще нет специального

¹ Термин «вокальный слух» означает не просто хорошо развитый музыкальный слух. «Вокальный слух» — это главным образом способность хорошо ощущать и правильно представлять себе деятельность различных частей голосообразующего аппарата (дыхательной системы, гортани, резонаторов) в процессе пения. По современным исследованиям физиологической основой вокального слуха является взаимодействие различных органов чувств в пении: слуха, вибрационного чувства, зрения, мышечного чувства и т. д. (см. об этом подробнее в кн.: В. П. Морозов «Вокальный слух и голос». Изд. «Музыка», М.—Л., 1965). — *Прим. ред.*

предмета по методике развития детского голоса, то лучше всего если вокальный педагог, желающий посвятить себя этой работе, познакомится с нею, посещая занятия тех учреждений, в которых эта работа проводится. При хорошем музыкальном слухе и целенаправленной работе педагог постепенно освоится с разнообразием детского и подросткового звучания, с его силой и тембровой окраской и будет приступать к новой для себя работе, руководствуясь большой осторожностью.

Необходимо подчеркнуть, что педагог обязан всегда иметь в своих слуховых представлениях «образец» звучания, к которому следует стремиться. Дело в том, что природа детского и подросткового голоса еще очень мало знакома руководителям учреждений и школ, в силу чего слабое звучание детских голосов, естественно связанное с их возрастом, часто не удовлетворяет руководство. В таких случаях от педагога требуют, чтобы ученик «пел громче», или в лучшем случае дают понять педагогу, что в «других хорах» звучность голосов детей значительно лучше. Подобные суждения могут явиться опасным моментом в работе педагога, так как под влиянием их он может потерять ориентировку в своей работе или, в худшем случае, пойти на поводу у своего руководства.

Очень важно поэтому, чтобы работа молодого вокального педагога контролировалась опытными специалистами, способными дать первую оценку его работе. Вот почему педагоги не должны замыкаться в своем кругу, а постоянно общаться с товарищами, слушать их работу, сравнивать ее со своей, обсуждать ее в коллективных беседах и не бояться критики. Старейший итальянский педагог Този, давая советы своим ученикам, говорил: «Критика истинных друзей учит многому, но суровая критика врагов еще более полезна». Поэтому педагогу всегда следует прислушиваться к критике и пересматривать свои методические приемы.

Педагог обязательно должен быть знаком с естественно-научными основами образования голоса, так как, не будучи знакомым с законами голосообразования или просто забывая о них, педагог может не найти верного и скорого пути в осуществлении основных задач. Большая сложность и ответственность этих задач обязывает педагога подкреплять свою практическую деятельность научными обоснованиями для того, чтобы знать, почему мы должны делать так, а не иначе. Профессор Жинкин говорит: «Если механизм данного явления изучен, возникает возможность и перспектива овладеть им».¹ Если педагог будет знаком с возрастными законами

голосообразования, он сможет быть хорошим «настройщиком» голоса. Не зная аппарата и не умея его настроить, педагог, продолжая работать на расстроенном механизме, будет еще более его расстраивать и укреплять у ученика те рефлексy, которые впоследствии будут поддаваться с трудом исправлению, а иногда и сделаются его второй природой.

В любом педагогическом процессе, а в вокальном в особенности, большую роль играет язык педагога. Этот язык с его терминологией должен быть предельно ясным, простым и точным. Туманные и неясные, хотя иногда и образные объяснения, особенно вредны в старшем возрасте. Дети и подростки воспринимая всякое указание очень доверчиво и, выполняя предъявляемые требования, постепенно приобретают мышечную тренировку, которая рано или поздно приводит к автоматизму и закрепляется в навыках.

Если к учебе приступает молодежь более старшего возраста, без всякого опыта пения, то по существу — это те же дети, отдающие себя во власть нового авторитета. Знания, которые им преподносятся, падают на «чистый лист», и чем выше у ученика сознательность, тем скорее у него закрепляются новые навыки. Но, если приходит ученик, уже имеющий неправильные навыки пения (что им нередко прививается даже в школе), если этот ученик преждевременно кому-то подражает, поет произведения в непосильном для голоса диапазоне или увлекается антихудожественной «эстрадностью», то перед педагогом возникает очень трудная задача. Это уже ученик «с двойным профилем», к которому все время приходится принаравливать с большим умением. С такими учениками все понятия, объяснения, указания и представления для воспитания новых умений и навыков должны быть доведены до предельной ясности, в противном случае в «засоренном» сознании молодого человека отмирание прежних привычек будет происходить очень медленно, а иногда и попросту не даст результатов.

Необходимо отметить, что часто такие юные певцы, испорченные неверным звуковым или антихудожественным влиянием, обладают очень хорошими голосами, и как способные имеют право на профессиональное образование. Принимая во внимание это обстоятельство, педагогам приходится проводить громадную «перевоспитательную» работу, которая при гибкости и целенаправленности «юного артиста» и большой настойчивости педагога может привести к самым положительным результатам.

В успешном вокальном воспитании большую роль играет не только специальная квалификация педагога, но и его умелый подход к ученику. Первым условием для детского вокального педагога должны быть не только любовь к маленьким

¹ Н. И. Жинкин, Механизмы речи, изд. АПН РСФСР, М., 1958, стр. 5.

детям, но и понимание в дальнейшей работе возрастной психики подростков и интересов молодежи. Педагог никогда не сможет достигнуть хороших результатов в работе, если в нем отсутствует «воспитатель», умеющий прокладывать устойчивый мостик к каждому возрасту и к каждой индивидуальности. На этом основании воспитателю необходимо учитывать уровень развития каждого ученика в его возрастном аспекте, колебания которого могут всегда иметь место, и, если эти наблюдения трудно проводить при коллективных занятиях, их значительно легче осуществить в индивидуальной работе.

У педагога в процессе его деятельности вырабатываются индивидуальные черты его педагогических и воспитательских воззрений, которые определяют его «лицо», как с точки зрения методических приемов, так и его художественного вкуса и общей культуры. Это «лицо педагога» часто узнается по особенностям вокального развития ученика.

Нервная система педагога играет значительную роль в его занятиях. Спокойствие и ровное отношение к учащимся — лучшие помощники в организации всего учебного процесса. В педагогической практике очень трудно быть всегда спокойным и ровным, это дается неустанным самовоспитанием, но здоровая спокойная атмосфера в работе и выдержанность педагога создают ему в глазах учащихся тот авторитет, который беспрекословно подчиняет их его воле.

Многие педагоги при недовольстве или неудовлетворенности работой учащихся прибегают к постоянным «отчитываниям», часто в повышенном тоне. Ученика иногда нельзя не отчитать, но слишком частые и неизменные отповеди ученикам в большинстве случаев ослабляют действие этих «журений» и учащиеся перестают на них реагировать.

Очень важно в сложных вопросах воспитания вести беседу с учеником не в присутствии класса, а с «глазу на глаз». В интимном общении, способном создать дружескую атмосферу «равенства» между педагогом и учеником, можно успешнее оказать на ученика влияние, которого в других условиях не всегда можно добиться.

Мы должны быть очень последовательными в наших требованиях. Нередко задача, предъявляемая к ученику на уроке, забывается педагогом на последующем, а это ведет с одной стороны к ослаблению приобретенных знаний, так как только неустанная повторность укрепляет их, а с другой, не выполняя у учеников чувства ответственности, создает у него небрежность в работе. Во избежание этого педагогу следует в своем методическом журнале, который он обязан всегда иметь при себе, кратко отмечать, над чем следует работать на следующем уроке и что следует требовать.

Среди учеников, имеющих достаточные голосовые и слуховые данные, дающие им право заниматься пением, попадаются учащиеся со слабой музыкальной памятью. Разучивание новых вокальных произведений с такими учениками представляет много трудностей, отнимает у педагога много времени и немало нервов. При подобных явлениях к ученику должны быть проявлены терпение и чуткость. Если педагог начинает сердиться на плохое запоминание, ученик начинает нервничать, и его восприимчивость в таком случае еще больше затормаживается. Развив у такого ученика в первую очередь внимание, ему необходимо дать зрительное подкрепление, т. е. пение нового произведения по нотам, даже если он их еще плохо усвоил, а в дальнейшей работе делать акцент на скорейшее овладение нотной грамотой. А самое главное — не спешить с разучиванием новой песни, так как только неустанное повторение разучиваемого материала может укрепить музыкальную память.

При показах с целью исправления неправильного звука ученика, педагогу не следует его передразнивать. Поправляя ученика, необходимо показывать лишь правильный звук. Для того чтобы память ученика сохранила «звучащий образ», звук полезнее показывать лишь положительно, а не карикатурно. Равно, не следует давать начинающему ученику песни, которые им заучены ранее по слуху с ошибками.

Необходимо заставлять ученика со слабой памятью после того, как он хорошо запомнил песню с сопровождением, петь ее в классе без сопровождения, но обязательно под наблюдением педагога.

Нередки в практике случаи, когда учащиеся разученную в классе и хорошо интонируемую песню начинают петь подолгу без сопровождения дома. Сбиваясь при бесконтрольном пении с тональности, а иногда и неверно исполняя мелодию, они приносят в класс песню в искаженном виде, с фальшивыми нотами и фальшивой интонацией. В таких случаях надо настоятельно объяснить ученику, что петь долго без аккомпанемента еще недостаточно укрепившуюся в памяти песню вредно, так как мелодия, которую он пел на предыдущих уроках хорошо и чисто, стала у него звучать фальшиво и неверно только потому, что он ее пел без наблюдения педагога и не мог себя контролировать.

Способности учеников очень различны, и развиваются они у каждого индивидуально. Но педагогу необходимо знать недостатки ученика и по мере возможности их устранять. Учащихся, у которых все уравновешенно, бывает мало и если они встречаются, то это одаренные люди, занятия с которыми доставляют педагогу особую радость. Обыкновенно такие ученики быстро выделяются из общей массы и при-

обретают известность в школе. Много зависит от такта педагога дать такому ученику здоровое воспитание, не делать из него «любимчика», а держать его в рамках равенства со всем коллективом. Дети и подростки всех возрастов очень чувствительны к пристрастному отношению педагога и, не умея разбираться в справедливости его оценок, чувствуют себя обиженными, если способности преуспевающих товарищей неустанно, а иногда и излишне подчеркиваются. Чем способнее ученик, тем строже должен к нему относиться педагог, во избежание появления у такого ученика возможного зазнайства. К способному ученику надо усиливать требования, а менее способных по мере возможности поощрять похвалой. Иногда похвала вызывает у скромного ученика неожиданный «скачок» в успехах и веру в себя.

Педагогическая работа, в какой бы области она ни велась — очень не легкая, очень сложная, требующая большого терпения. Но все ее трудности искупаются, если педагог ее любит и если он в процессе своей деятельности неустанно «ищет» и «горит». Педагог не имеет права стоять на месте, он всю жизнь должен работать и двигаться вперед. Крупные ученые говорят о себе: «Истинный ученый — вечный ученик»! Перефразируя эту мысль, мы должны сказать: «Уча других, мы всю жизнь учимся сами». Вот почему для освещения и улучшения своего педагогического пути мы всегда должны подходить к делу с мыслью: «Нельзя ли здесь что-нибудь улучшить?». Если мы хотим обеспечить полноценное и целостное развитие вокалиста, мы не имеем права работать по трафарету.

Практический опыт приходит не сразу: он результат длительных накоплений, «удач» и «неудач». Работа не бывает и без ошибок, но не так страшно, если ошибки делаются, сколь страшно, если они не исправляются, а это всегда может случиться, если педагог при недостаточно сознательном и самокритичном отношении к себе не хочет увидеть свои ошибки. Оглядываясь на пройденный путь, мы всегда можем издать лучше давая оценку нашей работе и, осознав свои ошибки, решить, что необходимо исправить и к чему нельзя больше возвращаться.

Музыкальная деятельность тесно связана с психикой человека и, следовательно, управляется законами высшей нервной деятельности. Вот почему так важно, чтобы вокальные педагоги познакомились с учением о высшей нервной деятельности нашего великого физиолога И. П. Павлова. При знакомстве с этим учением многое в музыкально-педагогической деятельности приобретет новое освещение и получит ответ на некоторые вопросы, остающиеся без научного вмешательства неясными. В частности это касается особенностей типа

высшей нервной деятельности ученика. И. П. Павлов усматривал четыре основных типа нервной системы — сильный-безудержный, сильный-уравновешенный-медленный, сильный-уравновешенный-быстрый, которые он классифицировал по силе нервных процессов и подвижности. Он считал, что эти типы более или менее соответствуют четырем темпераментам, установленным Гиппократом в античной медицине: сангвиническому, флегматическому, холерическому и меланхолическому. Наблюдение и установление типа высшей нервной деятельности, по выражению Павлова, — «важнейший педагогический факт».

Окружающее воздействие на формирование типа высшей нервной деятельности ученика тем сильнее, чем моложе организм. «Образ поведения человека и животного, — говорит Павлов, — обусловлен не только прирожденными свойствами нервной системы, но и теми влияниями, которые падали и постоянно падают на организм во время его индивидуального существования, т. е. зависит от постоянного воспитания или обучения в самом широком смысле этих слов».¹

«Для воспитателя и учителя, — говорит Н. Н. Красногорский, — очень важно установить тип высшей нервной деятельности своих воспитанников. Зная типовые особенности, они могут умело направлять развитие высшей нервной деятельности детей по определенным путям и оказывать действительную помощь своим советом».

Но определить тип нервной деятельности ученика не просто, это можно осуществить длительной, углубленной и очень осторожной работой. Для облегчения этой задачи мы заполняли на каждого из учеников «личную карточку», в которую мы вносили все наиболее важные сведения, касающиеся особенностей его развития, воспитания, бытовых условий и т. д. Сведения эти нередко помогают педагогам выяснить причины тех или иных склонностей или особенностей характера ребенка и наметить пути его дальнейшего воспитания.

В заключение мне хотелось бы привести слова великого русского ученого И. П. Павлова, обращенные к молодежи на X съезде ВЛКСМ и имеющие непосредственное отношение к нашей работе.

¹ Ввиду важности этого вопроса для педагогов мы рекомендуем ознакомиться со следующей литературой: И. П. Павлов. Общие типы высшей нервной деятельности животных и человека. Избр. произведения. Изд. АН СССР, М., 1949; А. Г. Иванов-Смоленский. Очерки патофизиологии высшей нервной деятельности, Медгиз, М., 1952; Н. Н. Красногорский. Высшая нервная деятельность ребенка, Медгиз, 1956; Б. М. Теплов. О понятиях слабости и инертности нервной системы. — «Вопросы психологии», № 6, 1955; Б. М. Теплов. Об изучении типологических свойств нервной системы и их психологических различий. — «Народное образование», № 1, 1957.

«Что бы я хотел пожелать молодежи моей Родины, посвятившей себя науке,— говорит И. П. Павлов.— Прежде всего — последовательности». «...Изучите азы науки прежде, чем пытаться взойти на ее вершину. Никогда не беритесь за последующее, не усвоив предыдущего».

Может ли быть лучший совет применительно к нам, педагогам, а между тем, последовательность, являющаяся в педагогике аксиомой, далеко не всегда соблюдается в вокальной работе и в особенности тогда, когда, например, прорабатываются непосильные вокальные произведения без предварительной слуховой, вокальной и музыкальной подготовки.

«...Приучите себя к сдержанности и терпению,— говорит Павлов.— Научитесь делать черную работу в науке. Изучайте, сопоставляйте, накапливайте факты... Факты — это воздух ученого... Настойчиво ищите законы, ими управляющие».

Факты для вокального педагога имеют не меньшее значение, чем для ученого, на них опирается весь наш опыт, из них мы выводим методику. Проверять наши методические установки мы обязаны не нашими вкусами, а законами, объективно управляющими фактами.

«Никогда не думайте,— говорит И. П. Павлов,— что вы уже все знаете и как бы высоко ни оценивали вас, всегда имейте мужество сказать себе: я невежда... Не давайте гордыне овладеть вами... из-за нее вы утратите меру объективности».

Какие замечательные советы! Их мог дать лишь крупнейший ученый, достигший вершины науки длительным, трудным, но «страстным» восхождением на нее.

И еще один совет И. П. Павлова: «Помните, что наука требует от человека всей его жизни. И если у вас было бы две жизни, то и их бы нехватило вам». Эти советы великого ученого полные любви к своему делу, заставляют при их чтении волноваться. Хочется пожелать молодым вокальным педагогам, чтобы в своей работе они были бы такими же честными, страстными, трудолюбивыми и скромными, каким был И. П. Павлов.

ОРГАНИЗАЦИОННО-ВОСПИТАТЕЛЬНАЯ РАБОТА

Приступая к изложению опыта нашей практической работы по вокальному воспитанию детей разных возрастов прежде всего хотелось бы обратить внимание на некоторые организационно-воспитательные меры, которые могут способствовать решению основной задачи.

Классы (кружки) сольного пения могут быть организованы:

1) во внешкольных учреждениях (Дворцах, Домах пионеров и детских секторах Домов культуры) как самостоятельные единицы, в которых учащиеся занимаются сольным пением, и в вокальных ансамблях большой и малой формы; 2) как вспомогательные кружки по сольному пению для солистов и запевал при хоровых коллективах; успешность последней формы работы может иметь место лишь при тесном методическом контакте педагогов хорового и сольного пения, так как при отсутствии у них единомыслия, способного внести в занятия разногласия, касающиеся главным образом характера звучания голосов детей и подростков, подобная работа утрачивает значение, так как она не только сможет помочь учащимся укреплять приобретаемые навыки, но внесет беспорядок в их психику, дезориентируемое различными требованиями. Кружок сольного пения может быть в некоторых случаях организован и в школе при хоровых коллективах, но только в том случае, если педагог имеет специальное вокальное образование.

В кружки сольного пения как в те, так и другие могут быть зачислены учащиеся всех возрастов при наличии у них достаточно выраженных голосовых данных, хорошего музыкального слуха, хорошей музыкальной памяти, хорошего чувства ритма, намечающейся художественной выразительности.

При проведении приемных испытаний необходимо принять во внимание, что нередко дети и даже подростки не всегда умеют интонационно правильно повторить звук, заданный инструментом, но делают это довольно успешно, если мелодия показана голосом. На этом основании качество слуха может быть определено лишь после тщательной проверки как с помощью инструмента, так и голоса.

Все занесенные данные еще раз проверяются педагогом после того, как учащийся зачисляется в кружок. При приеме учащиеся нередко из-за волнения недостаточно выявляют свои способности, поэтому, как правило, итоговая оценка ученику, и то только первоначальная, может быть дана в течение первого месяца занятий, на которых постепенно выявляются способности ученика: голос, слух, память, внимание, эмоциональная отзывчивость и дисциплина. Поэтому и занятия первого месяца следует считать испытательными, определяющими целесообразность пребывания учащегося в кружке.

Очень важно, чтобы после зачисления ученика в кружок педагог встретился с его родителями и в индивидуальной беседе с ними получил ряд дополнительных сведений, характеризующих их ребенка. Поэтому педагогу необходимо иметь журнал с личной анкетой ученика, о которой мы уже упоминали, где были бы отражены также и сведения о музыкальном развитии учащегося.

Инд. 242752 243144

Личная карточка ученика становится особенно ценным документом, когда ученик занимается в кружке долгие годы и когда возрастная изменчивость его психики, характера и поведения развертывается на глазах педагога. Во всех трудных случаях и на некоторых этапах развития, заглянув в анкету ученика, педагог может получить ответ, а иногда и разгадку сложных «крещендо» и «диминуэндо», проявляемых учеником в период формирования его личности и, следовательно, помощь для дальнейшего направления его воспитания.

Весь педагогический процесс должен быть проникнут воспитательными задачами от первого открытия двери в класс и ухода из него.

В кружке должна вестись общественная работа, объединяющая весь коллектив. Избирается староста класса, возглавляющий весь кружок и непосредственно получающий инструкции от педагога.

В начале учебного года и в конце первого и второго полугодий проводятся общие собрания, на которых подводятся итоги успеваемости учеников.

Педагог должен следить за школьной успеваемостью учеников и в случае неудовлетворительных отметок по тому или другому предмету поддерживать связь со школой и с родителями, следить за последующими отметками, а по возможности и оказывать помощь ученику, прикрепляя к нему старшего ученика, способного подогнать отстающего.

Два раза в год, в конце первого и второго полугодий, необходимо проводить родительские собрания для подведения итогов занятий детей. В беседе с родителями должна быть полная откровенность. Нередки случаи, когда родители бывают слепы к художественным данным своих детей, поэтому совершенно необходимо, чтобы педагог давал справедливую оценку способностям их детей и в случае отсутствия у них соответствующих данных советовал перевести ребенка в другой кружок, в котором он смог бы найти лучшее применение своих способностей. Очень важно разъяснить родителям, что обучение школьников пению является одной из форм эстетического воспитания, способствующего формированию в нашем обществе нового гармоничного человека и отнюдь не ставящего перед собой задачи подготовки их детей к артистической деятельности. Родители должны понять, что способности ребенка в редких случаях выявляются сразу, что для избрания музыкальной профессии недостаточно иметь хороший голос, тем более, что в детском возрасте он подлежит большой изменчивости, что есть еще много других необходимых для артиста качеств, которые выявляются и развиваются у каждого ученика не только индивидуально, но и постепенно. Это последнее обстоятельство необходимо

подчеркнуть, так как некоторые родители, одни тайно, другие явно, лелеют мысль об артистическом пути их сына или дочери. Бывали случаи, когда любящие папа или мама, приведя в кружок семилетнего сына, заявляли: «Я хочу, чтобы мой сын стал артистом». А сын, кроме приятной детской внешности, не проявлял ни голосовых, ни музыкальных, ни исполнительских данных, которые иногда даже в этом возрасте у маленьких детей сказываются. Все это обязывает педагога вести воспитательную и разъяснительную работу не только с учениками, но и с их родителями.

Что же касается учеников, то особенности воспитательной работы с ними в большей мере определяются возрастом детей. В результате исследований, проведенных в лаборатории доктора И. И. Левидова, и на основании опыта вокально-педагогической работы были установлены в основном три возрастные группы детей, каждая из которых имеет свою специфику и требует особого вокально-педагогического подхода. Группы эти следующие: младшая (чисто детская) от 7 до 10 лет, средняя (переходная) — от 11 до 14 лет, старшая (юношеская) — от 15 до 17 лет.

В дальнейшем мы и рассмотрим особенности вокально-воспитательной работы с детьми этих трех групп.

ЗАНИЯТИЯ С ДЕТЬМИ МЛАДШЕГО ВОЗРАСТА

ОБЩИЕ ТРЕБОВАНИЯ

В младшие кружки сольного пения могут быть приняты не только дети от 7 до 10 лет (I—IV классов), но при ярко выраженных вокально-музыкальных способностях даже дети дошкольного возраста. Детей 7—8-летнего возраста полезнее направлять в соответствующие их возрасту хоровые коллективы, в которых разнообразные формы работы способны скорее развить их музыкальные данные.

Если же дети этого возраста поступают в класс сольного пения, их тоже следует объединять в небольшие группы, в которых наряду с индивидуальными занятиями, продолжающимися с каждым из них по 10—15 минут, проводится ансамблевая работа, выражающаяся в совместном пении вокальных упражнений, разнообразных музыкальных попевок,¹ легких несложных песен и проведении небольших музыкальных подвижных игр. Коллективное пение приучает

¹ Под музыкальной попевкой понимается небольшой законченный отрывок песни.

детей слушать друг друга, оживляет их и становится для них более интересным, в особенности когда вводятся маленькие соло, обязывающие их самостоятельно и своевременно вступать для выполнения возложенной на них маленькой партии. Переключка в таких ансамблях важный и существенный прием для воспитания у детей выразительности и в особенности внимания, которое в этом возрасте у них очень мало организовано.

Приступая к первым индивидуальным занятиям с маленькими детьми, необходимо взять в поле зрения не столько их голос, который начинает лишь оформляться, сколько их речь, музыкальный слух, музыкальную память и внимание.

При первых занятиях над речью сначала необходимо проанализировать все положительные и отрицательные стороны артикуляционных навыков ребенка и в зависимости от них строить дальнейший план занятий. У детей 7-8 лет в большинстве случаев механизмы речи еще не закреплены в той мере, в какой этого требует вторая сигнальная система, а нередко даже закреплены неправильно, что обязывает педагога обращать очень большое внимание на культуру речи ребенка и стараться с ним проводить небольшие беседы, приучающие его не только к хорошему произношению слова, но и к правильному построению речи. Эти небольшие беседы (например: как ученик провел день в школе, что нового он там узнал, что делал по возвращении из школы, прибрал ли комнату, как провел воскресный день) дают педагогу материал для скорейшего ознакомления как с положительными и отрицательными речевыми данными ребенка, так и с культурой и подвижностью речи на данном этапе его развития.

После повторной проверки голосовых, слуховых и речевых данных ученика намечается ближайший план работы.

Если уже на первых занятиях обнаруживается какой-нибудь недостаток ученика — дефективные согласные, нечеткие гласные, крикливость, открытость звучания, тенденция к заиканию, слабая музыкальная память, робость, излишняя подвижность, свидетельствующая о повышенной возбудимости ребенка, — недостатки должны быть взяты под наблюдение для скорейшего их устранения.

Но с какими бы недостатками ни был принят ребенок в класс, он должен на первом же уроке петь. Пусть первая песня или попевка будет спета плохо или даже фальшиво, ученик сам этого еще не поймет, но удовольствие от пения ощутит, в то время как педагог скорее разберется в музыкальных данных ученика и сделает для себя полезные и необходимые выводы.

Ввиду того, что дети скорее запоминают музыку в сопровождении слова, мы рекомендуем на первых уроках

разучивать первую песню сразу со словами, но в последующих занятиях предварительное прочтение текста по ряду причин обязательно: ученик должен не только правильно и четко произносить слово, но и понимать хорошо его значение для умения вызывать у себя кроющиеся за словом представления. В зависимости от того, какие трудности встречаются в песне, какие согласные требуют отработки, какие гласные прозвучали нечетко, на дальнейших уроках при работе над песней на них и фиксируется внимание.

После того как дети за несколько уроков разучат две-три песни, им необходимо объяснить, что урок пения не для одного удовольствия, что на нем следует трудиться, как и в процессе школьных уроков, стараться все лучше и лучше петь, а для этого надо научиться: 1) не кричать при пении, 2) хорошо произносить слова, 3) правильно заучивать песню и петь ее так, как она сочинена композитором или народом, 4) чисто и четко (не фальшиво) петь каждый звук песни, 5) очень хорошо слушать и научиться правильно слышать мелодию, 6) научиться правильно дышать, 7) петь песню выразительно. А для всего этого надо научиться быть внимательным.

Следует объявить детям, что их внимание будет проверяться в соревновательных музыкальных играх и что фамилии победителей будут вывешиваться на классной доске. Все это вносит в работу большое оживление, а с ним и необходимое возбуждение, повышающее весь тонус работы.

С самых первых уроков необходимо воспитывать умение правильно стоять во время пения: корпус должен быть прямой, плечи слегка отодвинутые назад, спина не сгорбленная, ноги выпрямленные в коленях, опора на пятках, носки врозь, голова мягко и без напряжения покоящаяся на плечах, не вытянутая, не откинута назад, со взглядом, устремленным вперед, руки при стоянии заложенные за спину, не согнутые в локтях, а свободно опущенные и сложенные кисть в кисть при сидении покоящиеся на коленях.

Хорошо установленный корпус и правильное непринужденное положение головы не только производят благоприятное эстетическое впечатление, но и содействуют правильному функционированию дыхания и общему здоровому развитию всего организма.

Во время пения необходимо следить за тем, чтобы дети не делали каких-либо побочных движений, что часто имеет место у нервных или шаловливых детей: не качались из стороны в сторону, не вертели руками, не отбивали такт ногой и не крутили головой.

Все изложенное выше о положении корпуса относится ко всем возрастам, если не считать положения рук при пении.

Заложенные за спиной руки не позволяют маленьким детям делать ненужные движения, и в то же время способствуют выпрямлению корпуса. В старшем возрасте, когда уже правильно стоять во время пения уже укрепилось, руки при пении могут принять и другое положение, например быть сложенными у «подложечки».

ПЕРВЫЕ ВОКАЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Голос детей 7-8 лет находится еще в самой первоначальной стадии развития. Гортань и голосовые мышцы в этом возрасте очень слабы и еще окончательно не сформированы.¹ Следовательно, голос детей этого возраста не имеет еще той силы, которая появится постепенно впоследствии с развитием вокальных мышц и придаст ему содержательность. Голос этого возраста еще в «зачаточном» состоянии. Научные исследования показывают, что он беден по звучности, так как в нем еще нет в достаточной мере обогащающих его обертонов,² и этих позиций к нему и следует подходить.³

Еще доктор И. И. Левидов обнаружил, что если дети младшей группы поют легкой, естественной, некрикливой манерой, при которой хорошо отмечается головное резонирование, связки их имеют нормальную белую, «перламутровую» окраску и такие дети не страдают расстройствами голоса. При этой естественной манере пения голос мальчика мало чем отличается от голоса девочки.

Если же, наоборот, дети поют напряженно, форсированно, ярко выраженной крикливой манерой, подражая голосу старших школьников или вообще голосу взрослого человека, связки у них бывают покрасневшими, покрытыми слизью, а сам голос принимает грубый характер, несвойственный детскому звучанию.

В 1949 году ленинградский фониатр И. И. Фомичев, проводивший ряд консультаций в Вокальной студии Дворца пионеров, пришел к выводу, что естественной и наиболее правильной в физическом отношении манерой детского

пения в младшем возрасте является фальцетное звукообразование. В дальнейшем эти выводы были подтверждены фониатрами Т. В. Гречухиной, А. К. Алексеенко, Н. Ф. Лебедевой и рядом других.

Слово «фальцет» (фальсетто) итальянское и в буквальном переводе означает «ложный», «фальшивый». Сущность фальцета заключается в том, что голосовые связки вибрируют главным образом только своими краями, в то время как при так называемом «грудном» голосе, свойственном взрослым певцам, голосовые связки смыкаются очень плотно и вибрируют всей своей массой. Ввиду того, что у детей этого младшего возраста голосовая мышца развита очень слабо, мы, целиком поддерживая точку зрения И. И. Левидова, считаем, что наиболее естественной и правильной манерой детского пения является именно фальцетная манера звукообразования (Левидов называл этот звук также «головным»). Не нужно стремиться «обогнать природу» и прививать детям несвойственное им звучание взрослых голосов. При правильном и умелом развитии голос ребенка рано или поздно сам достигнет необходимой силы и насыщенности обертонами.

Формирование вокальной мышцы протекает у маленьких детей очень индивидуально, у некоторых, очевидно, медленно, так как количественное накопление мышечных сил переходит в новое качество по-разному: у одних детей появляется звонкость и тембровая окраска уже в 10, а у некоторых позднее, в 11-12 лет.

Диапазон голоса детей этого возраста очень ограниченный, в большинстве случаев в одну октаву, а иногда и меньше; «рабочий диапазон» у детей 7-8 лет умещается преимущественно в пределах ре-мажорной октавы и, немного расширяясь в возрасте 9-10 лет, может быть доведен от *до-диез*¹ до *ми-бемоль*,² *ми*².

Необходимо отметить, что при целенаправленных занятиях, а иногда и при чисто природных данных ребенка диапазон голоса бывает еще шире, и дети могут иногда взять *фа*² и даже *соль*², но это не значит, что этот звук для них доступен и безвреден в работе. Надо помнить, что в пении лишь тот звук для исполнителя полезен, который при неоднократной его повторности не причиняет вреда голосу, т. е. не вызывает напряженности. В то же время нельзя не отметить, что верхние звуки у детей, как правило, развиваются скорее и лучше «озвучиваются», нежели нижние.

Нередко у маленьких детей из-за неправильного режима голоса (крикливость, подражание голосу взрослых) бывает очень ограниченный диапазон, спускающийся своей нижней границей в малую октаву — *си*, *си-бемоль*, *ля*. Педагоги

¹ М. С. Грачева. Морфология и функциональное значение нервного аппарата гортани. Медгиз, М., 1956, стр. 48.

² См.: В. П. Морозов. Развитие физических свойств детского голоса. — Сб. «От простого к сложному». Изд. «Наука», М.—Л., 1964.

³ Характерные особенности звучания детского голоса объясняются не только особенностями строения мышц гортани и голосовых связок. Исследования последних лет показали, что специфика звучания детского голоса во многом зависит и от ряда других особенностей детского организма, в частности, от особенностей строения резонаторной системы голосового тракта ребенка, от особенностей дыхательной функции и некоторых других. — (Прим. ред.).

часто принимают этот искусственно укороченный диапазон за истинную природу голоса, в то время как такое низкое его звучание говорит лишь о неправильной манере пения. При перемене режима нормальное звучание голоса у таких детей постепенно восстанавливается.

Воспитание голоса находится в органической связи с воспитанием слуха. Слуховые же восприятия тесно связаны с вниманием, нагрузка которого во избежание утомления ребенка должна протекать очень постепенно и небольшими дозами. На основании этого слуховые навыки воспитываются на несложных вокальных упражнениях, прививающих детям чувство лада. Чем больше ребенок воспримет музыкальных упражнений, построенных на ладовой основе, тем прочнее и органичнее разовьется его музыкальный слух.

Мы считаем, что, работая над вокальными навыками, не следует обособлять техническую сторону от художественной, так как только в едином сочетании техники и художественной выразительности у начинающих заниматься пением смогут возникнуть и плодотворно развиваться с раннего возраста образные представления, без которых их исполнение останется «мертвым». Поэтому каждое несложное упражнение подкрепляется художественной попевкой, построенной в основном на звукосочетаниях, воспринятых учащимися на упражнениях. Такой метод работы содействует тому, что: 1) дети воспринимают вокальные упражнения не как обособленную и неинтересную для них тренировку (а занятия пением должны для них стать с первых шагов обучения интересными), а частью песни, которую они поют; 2) художественная попевка, начинающаяся с ладовых сочетаний, уже отработанных в вокальных упражнениях и оставивших след в слуховой сфере, быстро и четко отпечатывается в ней интонационно и требует значительно меньшей работы для ее освоения; 3) попевки дают возможность непосредственно войти в художественные образы; 4) большое количество и разнообразие мелодий попевок обогащают детскую музыкальную память, что для общего музыкального развития детей имеет очень большое значение.

Сначала упражнения поются сверху вниз, так как в верхнем отрезке рабочего диапазона голоса лучше ощущается головное резонирование, являющееся наиболее характерным для детских голосов. Будучи перенесенным на нисходящие звуки, звонкий «головной» звук содействует однородности звучания и как бы «охраняет» нижний отрезок детского голоса от перенапряжения. Пение сверху вниз важно еще и потому, что верхний звук, обладающий более высокими частотами, физиологически вызывает большее раздражение в слуховой области центральной нервной системы, что,

повидимому, содействует лучшей координации слуха с голосом. Это подтверждается тем, что дети почти безошибочно способны повторить с первого раза тоническое мажорное трезвучие, начинающееся с V ступени, и с большей трудностью с I, т. е. с более низкого звука, и, следовательно имеющие менее высокие обертоны. А так как последовательность в работе требует восхождения от легкого к трудному, мы применяем сначала пение первых упражнений с V ступени.

Вокальные упражнения от младшего до старшего возраста имеют следующее конкретное назначение, содействующее: 1) координации слуха с голосом, 2) развитию и укреплению музыкального слуха на ладовой основе, 3) выработке правильного произношения гласных и согласных звуков, 4) развитию певческого дыхания, 5) гибкости и подвижности голоса, 6) привитию вокально-технических навыков, 7) художественной выразительности.

Все эти задачи комплексно входят в повседневные занятия, но на каждом уроке педагог, не выпуская из вида указанных задач, должен выдвигать какую-нибудь «доминанту», на которой может фиксироваться основная задача данного урока из общей намеченной программы. Так, например, если на уроке уделяется особое внимание слову, из вида не выпускается дыхание, а если оно является акцентом урока, то не следует пропускать без внимания произношение слов.

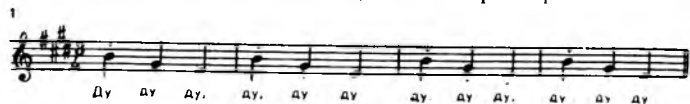
Мы подразделяем все вокальные упражнения на два основных вида: настроечные и вокально-технические. К настроечным упражнениям относятся те из них, которые в начале занятий приводят голосовой аппарат в «рабочее состояние», способствующее естественному и непринужденному звукоизвлечению. Фониатр Е. И. Алмазов (Москва) в своей лекции, прочитанной в Ленинграде в 1962 году на семинаре вокальных педагогов, указал, что внутренние края голосовых связок у непоющих детей редко бывают совершенно ровными и тонкими; большей частью они набухлые, неровные. При естественном пении они как бы «оттачиваются», становятся тоньше и ровнее.

Картина неподготовленности голосового механизма у некоторых школьников имеет место и по целому ряду других причин: крик на переменах, в лагерях, громкий разговор, физическая утомленность, а иногда и последствия какой-нибудь перенесенной болезни; все может снизить общий тонус голосового аппарата.

На основании вышеизложенного цель настроечных упражнений — постепенное приведение голосового механизма в должную координацию, содействующую зарождению здорового и непринужденного звука. Настройка голоса проводится в основном на тонических трезвучиях и звукорядах, поющих

сверху вниз на отрывистом звуке (стаккатного характера). Как говорит опыт, стаккато при мягкой атаке хорошо настраивает голосовой аппарат на легкое и мягкое звучание.

В упражнениях учитывается их возрастающая трудность. Дети младшего возраста поют первые упражнения на слогах с зубными и губными согласными, активизирующими движения языка (преимущественно его кончика), на гласном, который лучше всего у них звучит, и постепенно переходят от наиболее для них «послушного» к «непослушному». Ввиду высокого положения гортани детей этого возраста, у них лучше всего звучит гласный И, поэтому можно начинать с него, но не задерживаться, так как с малых лет необходимо выравнивать все гласные. Над гласным А следует работать неустанно ввиду того, что этот звук как самый центральный должен звучать во всех возрастах очень четко, тем более, что гласный А в младшем возрасте, а нередко и в среднем бывает у детей очень открытым, «белым». Этот недостаток устраняется, если гласный звук А закругляется при помощи более «темных» гласных О и У, как например:



С детьми младшего возраста необходимо одновременно усиленно работать над согласными, которые вырабатываются у них очень постепенно, так как четкость фонем сильно зависит от артикуляционной подвижности языка. В возрасте 7 лет при целенаправленной работе и внимательном отношении к речи ребенка в семье и в школе подвижность языка становится достаточно хорошей. Правильная работа языка связана с его непринужденной устремленностью «вперед», что легче всего достигается при соединении гласных звуков с губными (лабиализованными) и зубными согласными. В практической работе мы чаще всего прибегаем к следующим согласным, вырабатывая их четкость примерно на следующих словах:

Губные согласные	Зубные согласные
В, Б, П, М	Л, С, Д, Т, Р
Виноград	Лампа
Варенье	Лимонад
Барабан	Сарафан
Береза	Самолет
Пастушок	Дорога
Перемена	Тополь
Мандарин	Резеда и т. п.
Музыка	

Наиболее часто у детей встречаются дефекты произношения согласных С и Р, из которых скорее исправляется

фонема С. Для ее быстрого исправления детям необходимо отобрать серию слов, начинающихся с согласной «С», и заставлять их ежедневно дома четко произносить, прижимая кончик языка к верхним зубам. При частых упражнениях недостаток в большинстве случаев постепенно упраздняется, но при его стойкости мы прибегаем к одному логопедическому приему,¹ который помогает усилению «свистящего» согласного «С». При произношении этого звука дети крепко сжимают руки в кулак и как бы «выжимают» это свистящее ССС... Эффект получается незамедлительно, но прибегать к нему следует очень осторожно во избежание напряжения шейных мышц.

С большей трудностью исправляется согласный Р, в особенности если он носит характер картавости. Выправлять эту фонему следует при помощи перестройки движения языка, т. е. освобождения от напряжения его задней стенки. Такое освобождение приносят зубные согласные, невольно выдвигающие язык вперед; будучи приставленными перед согласным Р, они затормаживают его привычное устремление назад. Поэтому работать над исправлением этой фонемы необходимо в следующих сочетаниях: ДТ, ДТ, а затем ДРРР, ДРР, ТРР, ТРР и впоследствии сочетаниями: драбоба, драбобло, драбобло, драбобло. При неустойчивой повторности этих упражнений недостаток может исправиться во внеклассной работе, но при его стойкости ученика следует направлять для его выправления к специалистам-логопедам.

Так как пение, связанное со словом, обогащает детские представления, не следует долго задерживаться на упражнениях только со слогами, а переходить непосредственно после упражнений № 1 к однотоктным упражнениям с трехсложными словами, имеющими ударение на последнем слоге. Такой подбор слов необходим в целях единого и грамотного сочетания слова с музыкальным временем, что очень часто выпускается из вида педагогами при подтекстовке вокальных упражнений. Уже в этом возрасте полезно отбирать слова, вызывающие различные образные представления, например:



От однотоктного упражнения следует переходить к двухтактному, но раньше чем начать его петь, дети должны

¹ Методический прием логопеда 1-го Медицинского института А. Ф. Су-словой.

отработать эти маленькие фразы, как указано выше, на одно дыхание словесно:



Сначала упражнения должны выполняться в сопровождении инструмента, но как только педагог услышит и убедится, что упражнение интонационно освоено и отпечталось в слуховой сфере ученика, следует играть лишь первый звук и предоставлять детям, запомнившим упражнение внутренним слухом, воспроизводить отработанное упражнение самостоятельно. Только при такой «слуховой самостоятельности» ученика педагог может иметь точное представление о качестве его музыкального слуха и памяти и, что самое главное, воспитать у него умение представлять без подсказок инструмента необходимую мелодию, что имеет большое значение в общем музыкальном и слуховом развитии учащегося, так как вырабатывает у него мышление.

Если чистота интонации в упражнениях достигнута, их следует подкреплять соответствующими попевками, начинающимися с того построения, какое имелось в упражнении. Необходимость этого приема объясняется тем, что хорошо запомнившееся музыкальное упражнение вырабатывает в слуховой нервной системе стереотип, а новые нервные процессы, как говорит физиология, протекают успешнее по ранее проторенным путям. Так, например, для приводимой ниже попевки проложен путь вокальными упражнениями, построенными на тонических трезвучиях, начинающихся с V ступени:



Чем больше дети поют попевок, тем скорее у них развивается музыкальная память и тем больше воспитывается художественных представлений, а мелодия, начинающаяся со звуков, оставивших уже прочный след в слуховой сфере и имеющая точную настройку, прокладывает с большей легкостью путь к остальным, еще неизвестным звукам.

Воспитание правильного певческого дыхания — одно из самых сложных процессов при обучении пению. Правильность дыхания, на наш взгляд, зависит от того, как протекает воздушная струя по дыхательным органам поющего и какое в зависимости от этого она оказывает влияние на гортань. Если дыхание протекает без толчков спокойной, ровной и непрерывной струей — «ламинарное»,¹ это способствует достижению кантиленного пения. Если же, наоборот, вследствие излишнего напряжения и неуравновешенности дыхательных мышц в дыхании происходят толчки, неровности, «завихрения», это нарушает спокойную проточность воздушной струи, отрицательно сказывается на гортани и на звуке. Мы считаем, что условием правильного певческого дыхания будет способствовать умеренный (а не чрезмерный) вдох и хорошая активность нижних ребер, позволяющая лучше осуществлять контроль дыхания. Нередко думают, что большое количество вдыхаемого воздуха обеспечивает певцу хорошее дыхание. Это очень ошибочно, так как длительность певческого дыхания, которой обладают лучшие певцы, обуславливается не количеством набранного воздуха, а его умелым расходом, без толчков и без нажимов. Следить за дыханием следует не только зрительно или наощупь: контролером правильного дыхания должен быть вокальный слух педагога и постепенно вырабатываемый вокальный слух ученика, так как особенности дыхания непременно сказываются на звуке.

От качества дыхания зависит и характер атаки звука — мягкой или твердой. Спокойное и плавное дыхание прорывает для зарождения звука достаточно сомкнутые голосовые связки² мягко, без особого напряжения, вызывая этим

¹ Термин «ламинарное» обычно употребляется для характеристики течения по каналам газов или жидкостей и означает «плавное», «без завихрений». В данном случае термин «ламинарное» употребляется в смысле «плавное», «спокойное», «без толчков». Некоторые вокальные педагоги для характеристики певческого дыхания подобного типа употребляют термин «эластичное» дыхание. — *Прим. ред.*

² Представления о том, что воздух является единственной силой приводящей голосовые связки в колебательное движение в последнее время оспариваются французским исследователем Раулем Юссоном (Raoul Husson). На основании физиологических опытов Юссон пришел к выводу, что голосовые связки человека обладают способностью быстро сокращаться со звуковой частотой и частота этих сокращений регулируется из центральной нервной системы нервными импульсами, приходящими к голосовым связкам по двигательному гортанному нерву. Таким образом по Юссону не воздух колеблет голосовые связки, а голосовые связки, активно сокращаясь со звуковой частотой, колеблют воздушную струю, проходящую через их вибрирующие края.

В настоящее время эта новая теория Юссона является предметом обсуждений и дискуссий ученых во многих странах. — *Прим. ред.*

мягкую атаку звука, в то время как перебор воздуха и очень плотное смыкание голосовых связок влекут за собой твердую атаку и создают более жесткий, а иногда и напряженный звук голоса. Если для художественных целей обученный взрослый певец может прибегать к различным атакам — мягкой, твердой, придыхательной, в детском и подростковом пении должна быть рекомендована лишь мягкая атака, так как в ней таится основная профилактика молодого неокрепшего голоса.

Исследуя в течение трех последних лет голосовые данные детей 7-8-летнего возраста на материале детского хорового коллектива преподавателя М. Н. Евсеевой, нам пришлось убедиться, что голос маленьких детей находится в «зачаточном» состоянии не только в силу того, что вокальные мышцы у них еще не развиты и голосовые связки смыкаются еще не достаточно плотно, но, несомненно и в результате слабого развития дыхательных мышц, не способных осуществлять подачу большой силы голоса.

Правильное певческое дыхание прививается маленьким детям уже на первых уроках, однако указания о правильном дыхании детям необходимо давать очень осторожно и постепенно. Это необходимо потому, что с одной стороны маленькие дети не способны еще воспринимать много сложных понятий, а с другой — практика показала, что прямые указания правильного певческого дыхания воспринимаются детьми младшего возраста не только слабо, но даже отрицательно, так как при требовании вдоха через нос и расширения нижних ребер дети осуществляют эти указания «гиперболическими» приемами и вместо спокойного и непринужденного вдоха поднимают плечи, дышат шумно, напрягают шейные мышцы.

Дыхание детей этого возраста очень поверхностно, коротко, преимущественно ключичного характера, в силу чего его углубление происходит очень медленно. Не фиксируя на нем внимания на первых занятиях, мы предоставляем ему возможность произвольно и постепенно совершенствоваться в процессе самого пения. Так уже первое требование, относящееся к мягкому, легкому напевному звучанию, служит достаточно хорошей предпосылкой для произвольной регуляции дыхания в самом процессе пения.

В последнее время мы стали вырабатывать элементы ощущений правильного певческого дыхания у детей младшего, а иногда у среднего возраста в процессе гимнастических упражнений. Физические движения способны при их регулярной тренировке вызвать у детей ритм дыхания с его организованным вдохом и выдохом. Эти гимнастические упражнения проводятся с детьми младшего возраста сна-

чала среди урока, а после приобретенного умения расширять при вдохе ребра упражнения следует проводить как с младшими, так и с более старшими учащимися в начале урока в течение одной и не более двух минут. Будучи проведенными среди урока, упражнения могут одновременно служить не только повторной дыхательной тренировкой, но и некоторым отдыхом для голоса.

Приводим некоторые из этих дыхательных упражнений.

Дыхательное упражнение 1

Прямой корпус. Ноги слегка раздвинуты в ступнях, носки врозь. Руки на бедрах. Губы мягко сомкнутые. На «раз!» — поднятие на носках со вдохом через нос, «два!» — опускание на пятки с выдохом через рот.

Повторяется 3-5 раз.

Дыхательное упражнение 2

Исходное положение упр. 1. На «раз!» — вдох и поднятие на носках. На «два!» и «три!» — более медленное опускание на пятки с замедленным выдохом.

Дыхательное упражнение 3

Корпус прямой, руки заложены за шею. Движения упражнений 1 и 2.

Дыхательное упражнение 4

Исходное положение корпуса упражнения 1. Шаг на месте. При вдохе через нос — шаг вперед с перенесением центра тяжести на переднюю ногу, при выдохе — шаг назад с опусканием на пятки.

После трехкратного повторения шаг вперед переносится на другую ногу.

Дыхательное упражнение 5

Исходное положение упражнения 1. Шаг по кругу (цепочка). На первый шаг — вдох, на второй — выдох. Круг идет сначала в одну сторону, затем в другую. После этого упражнение: на первый шаг — вдох, на второй и третий — выдох.

Дыхательное упражнение 6

Исходное положение корпуса упражнения 1. На «раз!» — поднятие на носки с руками, смыкающимися над головой, на «два!» — выдох, руки возвращаются в исходное положение. Повторяется 3-5 раз.

Это же упражнение проводится в более старшем возрасте с постепенно удлиняющимся выдохом на счет 2, 3, 4 и 5, но упражнение с большей длительностью выдоха проводится постепенно, от урока к уроку.

Все эти упражнения могут проводиться по команде педагога, но лучше, если они сопровождаются соответствующей музыкой. При последнем условии: 1) дети приучаются слушать музыку, организующую их движения. 2) у них воспитывается равномерное дыхание и укрепляется музыкальный ритм; 3) повышается интерес к занятиям.

Приведенные упражнения в непродолжительный срок у большинства детей дают положительные результаты, при

вдыхании у них наблюдается расширение нижних ребер, чего раньше не обнаруживалось. После этих упражнений дети уже умеют спокойно вдохнуть через нос и выдохнуть через рот.

После того как дети постепенно научатся расширять нижние ребра, умение это закрепляется на более длинных фразах, требующих более длительного дыхания, но снова на ранее выработанном музыкальном стереотипе. Так, например, с детьми полезно поработать на четырехтактном упражнении¹ в сопровождении текста, строчка которого требует синтаксической смысловой непрерывности:

5



Фразу: «Там вдали за рекой раздается порой» следует сначала отработать на одно дыхание словесно, так как оставшийся речевой след в центральной нервной системе облегчает протекание пути к вокальному. На основании этого дети после неоднократного произнесения этой фразы словесно понимают, что и спеть ее следует тоже на одно дыхание. Для облегчения задачи синтаксически правильного исполнения вокальную строчку следует начинать петь в быстром темпе, а затем постепенно доводить до более медленного, приучающего детей к певучести. В такой постепенной психофизиологической тренировке протекает у маленьких детей первый этап воспитания их певческого дыхания.

После усвоения упражнений, поющих с V ступени, мы переходим к трезвучию, начинающемуся с тоники. Дети не всегда сразу улавливают слухом I ступень поэтому для того, чтобы они слышали сознательно этот исходный и новый для них звук, следует сначала повторить трезвучие сверху вниз «про себя» (внутренним слухом) и, остановившись на нижнем звуке, пропеть его громко. Обычно после такого внутреннего пропевания упражнение поется правильно.

6



¹ Это упражнение следует петь после усвоения детьми трезвучий, начинающихся с I ступени.

При создавшемся музыкальном стереотипе, с выработанной в результате тренировочных упражнений чистой интонацией, музыкальный слух детей как бы освобождается от лишней нагрузки внимания, что дает им возможность сосредоточить основное внимание на художественной выразительности пения этих маленьких музыкальных фраз.



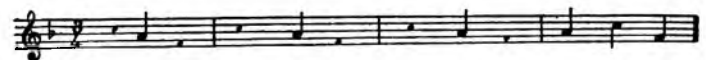
Следующая попевка, текст которой представляет одно синтаксическое целое, должна исполняться на одно дыхание, для чего, как в упражнении 5, дети произносят на одно дыхание сначала слова текста, а затем переходят к пению. Эта попевка рекомендуется для детей 9-10 лет.

8

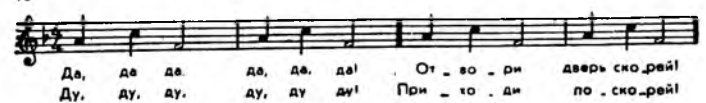


С наибольшим трудом дети улавливают средний звук трезвучия и в редких случаях с первого раза повторяют его правильно. Поэтому нахождение среднего звука тоже следует осуществлять при помощи «внутреннего пения». Так, сначала упражнение поется сверху вниз «про себя», а затем при его повторении озвучивается лишь III ступень, а I и V поются опять про себя. Можно повторить упражнение в обратном порядке, т. е. снизу вверх с тем же озвучиванием III ступени. После подобного неоднократного повторения средний звук оставляет след в слуховой памяти детей, и упражнение в дальнейшем повторяется без всякого труда.

9



10



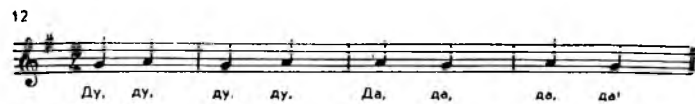
11





После того как в слуховой памяти детей упражнения утвердились, при повторении у них следует спрашивать, с какого звука — верхнего, среднего или нижнего предлагаемая попевка начинается. Все это мобилизует внимание детей, развивает у них память и приучает их с первых шагов обучения к музыкально-слуховому анализу.

В большинстве случаев после упражнений на трезвучиях с их терциевыми соотношениями дети слабо воспринимают смежные звуки секунд; в редких случаях они поют их правильно, точно интонируя с первого раза, поэтому звукоряд следует выработать постепенно:



СКОРОГОВОРКИ

Какие бы методические задания ни входили в план урока, работа над словом, неотъемлемым компонентом искусства пения, не должна выпускаться из поля зрения педагога. Для усовершенствования певческого слова мы включаем в занятия всех возрастов скороговорки, улучшающие не только артикуляционную подвижность речевых органов, но и развивающие при использовании некоторых методических приемов зрительное внимание учеников, необходимое им для запоминания нотных знаков. К воспитанию зрительного внимания можно подойти исподволь, приучая детей обращать внимание на окружающие их предметы, воспитывая у них привычку хорошо запоминать дорогу, по которой они идут в школу, знать не только названия улиц, но и уметь сосчитать количество проходимых домов, их окраску и количество этажей, с магазинами и выставками. Все это, не имеющее прямого отношения к музыкальному воспитанию, тем не менее подготавливает детей к новым задачам и в особенности, когда от них потребуется зрительное внимание при изучении нотных знаков, запоминание которых при малом количестве занятий дается многим детям с трудом.

Воспитание внимания успешно проводится на скороговорках при использовании следующего метода: предлагается простейшая скороговорка: «Раз дрова, два дрова, три дрова». При ее первом произнесении даже в медленном темпе, дети, как и взрослые, подменяют фонему Р фонемой В и, путая слово «дрова» со словом «двора», произнести скороговорку без запинок не могут. Для избежания этого на классной доске крупным шрифтом пишется буква Р, на которой дети фиксируют внимание. Хорошо, если сделана специальная таблица, на которой согласные, требующие фиксации внимания, выполнены красным шрифтом; красный цвет, контрастирующий с черным, способствует лучшей концентрации внимания.

В указанном примере согласный Р является как бы главным раздражителем, и дети, фиксируя на нем внимание, начинают безошибочно произносить слово «дрова», постепенно ускоряя скороговорку и доводя ее до возможно быстрого темпа. Упражнение повторяется 3—5 раз и задается на дом для тренировки. После его усвоения на следующем уроке красная буква Р на доске заменяется буквой В. Дети медленно произносят: «Один двор, два двора, три двора» и постепенно ускоряют скороговорку. Затем, выстроившись в ряд, повторяют без задержки конвейером по два слова, т. е. первый говорит: «один двор», второй — «два двора», третий — «три двора», как если бы скороговорка произносилась одним лицом. При этом приеме внимание детей

фиксируется на умении своевременно произнести заданные слова, что приучает их к большой настороженности, имеющей немалое значение при дальнейшем музыкальном воспитании ансамблевого пения.

Следующая возрастающая трудность встретится в удлиненной скороговорке: «На дворе—трава, на траве—дрова». Для концентрации внимания на классной доске пишутся четыре согласных В, Р, Р, Р. Привыкнув сосредотачивать внимание на этих выделенных согласных звуках, дети легко осуществляют и эту скороговорку сначала в медленном темпе, а затем в ускоренном.

Подобные упражнения необычайно растормаживают артикуляционные органы детей, не говоря уже о том, что приучают их к дисциплине. Впоследствии эти скороговорки могут быть использованы в вокальных упражнениях на трезвучиях и звукоряде.

ЗНАКОМСТВО С НОТНЫМИ ЗНАКАМИ

Дети приступают к ознакомлению с нотными знаками после первоначального пения только по слуху.

Зрительные нотные представления воспитываются у детей скорее, если возникают у них в предварительных соответствующих попевках, как например:

16



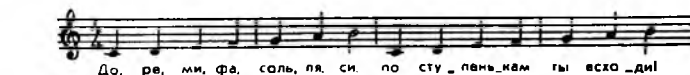
16а



Последняя попевка обязывает педагога ознакомить детей с клавиатурой рояля; начертив на доске полторы октавы клавиатуры (от до¹—фа²), преподаватель предлагает детям попытаться выполнить (начиная со II класса) такой чертеж дома и подписать под каждым клавишем его нотное обозначение. У рояля объясняется, что такое октава, сколько раз она повторяется на клавиатуре и как каждая из них называется.

Попевка, приводимая ниже, знакомит детей со звукорядом мажорной гаммы на семи ступенях:

17



Все приведенные попевки поются сначала по слуху (позднее по нотам) и несмотря на то, что до-мажорная тональность для детей низка, мы не рекомендуем во избежание фальшивой слуховой настройки петь эти попевки в более высокой тональности. Мы считаем, что теория «подвижного до»¹ вредна, так как она мешает воспитанию музыкального слуха. На основании этого мы проводим сольфеджирование даже в самом младшем возрасте по зрительно воспринимаемой точной тональности.

Практика показала, что дети запоминают скорее нотные знаки, обозначенные на линейках, а не между линейками, поэтому закреплять у них память следует сначала чтением нот на пяти линейках и в первую очередь на двух первых.

Нередки случаи, когда маленькие дети поют одновысотные попевки, как, например, «Скок-поскок» на первых занятиях. Мы считаем, что без подготовки эти попевки не могут быть исполнены интонационно чисто, так как умение удерживать однородность высоты связано не только с музыкальным слухом, но, и не менее, с характером звука, с его

¹ «Теорией подвижного до» часто называют систему музыкального воспитания, основанную на сольфеджировании до-мажорной гаммы в любых других тональностях, в которых произносимые певцом названия нот уже не соответствуют звуковысотным значениям этих нот. Необходимо заметить, что «теория подвижного до» или как ее еще называют «относительная сольмизационная система» имеет ряд сторонников среди музыкальных педагогов, в частности, ею с успехом пользуются венгерские педагоги.— *Прим. ред.*

легкостью и ненапряженностью, чем дети в начале занятий еще не обладают.

18

На это - рой ли - ней - ке - пи - шем - «соль»!

там зна - ко - мый нам ключ - соль! а ма -

пер вой - пи - шем - «ми»! Соль ми, ми,

соль, ми, ми! Бу - дем пом - нить «соль» и «ми»!

Все предложенные попевки, вводящие детей в первые понятия о музыкальной грамоте, могут быть использованы в работе. Трудно указать, когда вводить эти попевки, сразу ли после упражнений 5-ступенного звукоряда или позднее. Слуховые способности детей сами продиктуют сроки, желательны лишь, чтобы нотный знак, изображенный на нотном стане, не оставался «мертвым» и жил не только в зрительном представлении детей, но закреплялся бы впоследствии в их слуховых представлениях.

Ввиду того, что до-мажорная тональность, не имеющая знаков альтераций, наиболее доступна для первоначального чтения нот, первые попытки для осуществления этой задачи проводятся на небольших мелодических построениях в До мажоре, но в пределах звучащей зоны голоса детей, как например:

19

Все в по - ход, все в по - ход - ки - о - не - рам - в го - сти!

Дети очень любят пение по нотам, так как оно сильно повышает их интерес к работе, оченьстораживает их внимание, и педагог должен использовать этот момент для перехода к более трудным воспитательным задачам, а главное, не упустить момента ослабления интереса, что может случиться, если дети снова начнут петь лишь по слуху. Для поддержания и укрепления новых умений несколько ниже будут предложены музыкальные игры «Соревнование», «Лесенка» и другие.

ЗАМЕЧАНИЯ К РАЗУЧИВАНИЮ ПЕСНИ

Новую песню следует разучивать в начале урока, пока дети не утомились, но во всяком случае после нескольких настроенческих упражнений, как организующих голосовой механизм, так и настраивающих у детей внимание и музыкальный слух.

После исполнения песни педагогом, он разбирает ее при помощи наводящих вопросов: какого характера песня, какое у нее содержание, о чем или о ком в ней поется, какие картины дети видят перед собой при ее исполнении и что они чувствуют, когда поют эту песню? Если в тексте песни встречаются новые слова, незнакомые детям, педагог после объяснения значения нового слова, записывает его на доске. Дети неоднократно прочитывают слово и сами его объясняют. На последующем уроке новое слово в целях лучшего запоминания должно быть обязательно снова объяснено детьми, так как повторность объяснений обогащает словарный фонд детей, который в этом возрасте у них еще очень беден.

Сначала детям следует прочесть весь текст для того, чтобы дети восприняли его целиком, и лишь затем перейти к разучиванию первого куплета. Иногда дети запоминают мелодию песни скорее, если они ее разучивают сразу со словами, поэтому, не отрицая этого метода, мы все же рекомендуем не отказываться от четкого произнесения текста без пения, так как только при отдельной работе над словом можно установить, какие недостатки слова и речи выявляются у детей. Но задерживаться на чтении текста без пения не рекомендуем, так как образность песни возникает у детей скорее, когда они сочетают слово с музыкой.

Полезно, если дети разученную песню вокализируют на гласной или слоге. Это в особенности необходимо, если песня напевного характера и требует вливания одного слога в другой. Подобный прием приучает детей с ранних лет к протяжному, а не отрывистому пению, какое у них обычно наблюдается. В то же время необходимо отметить, что прибегать к этому средству можно лишь тогда, когда у детей «снят крик», в противном случае кантилена на нездоровом аппарате не только не вырабатывается, а, наоборот, укрепит вредные навыки напряжения. Вокализировать полезно даже песни подвижного характера, так как быстрые мелодии обретают лучшую звучность, если в основе их лежит непрерывность дыхания.

Развитие выразительности — одна из существенных задач обучения пению с раннего детства. Осуществление этой задачи естественно находится в большой зависимости от индивидуальности стоящего перед педагогом ребенка,

но успешность развития этой способности не в малой степени зависит и от методов развития у ученика его выразительных начал. Нам всегда казалось, что в первую очередь ребенка следует «оживить» и вывести его из равнодушного состояния, вызвать у него то эмоциональное состояние, которое произвольно заставит его войти в образ исполняемой песни. Иногда какой-нибудь небольшой диалог между педагогом и маленьким учеником перерождает его самочувствие и вызывает у него блеск в глазах, приподнятое настроение и тот «эмоциональный тонус», который оживляет исполнение.

У детей необходимо развивать воображение и фантазию. Иногда элементарная театрализация какой-нибудь детской или пионерской песни вызывает у детей те настроения, какие никак не возникают в статической обстановке. Конкретность мышления особенно свойственна младшему детскому возрасту, и поэтому самые примитивные движения ведут к тому, что дети включаются в песню, как в живую игру.

Давно установлено, что движение помогает воспитанию четкого ритма. Поэтому в практической работе при встрече с наиболее трудными для детей ритмическими группировками необходимо прибегать к помощи ритмических движений рук и ног (прихлопывания, притоптывания).

Ритмическая сложность для детей ощущается при пении мелодических рисунков, начинающихся не с сильного времени, а с синкопированных построений, которые детям еще трудны. Так, в песне «Апрель» композитора Глуха, начинающейся со слабой доли, детям не удавалось безошибочно своевременно вступать, и слово «апрель» или выскакивало вперед или запаздывало. Тогда было предложено произносить под музыку несколько раз подряд: «Раз апрель», а после этого слово «раз» произносить про себя, а слово «апрель» — петь. Эффект приема не замедлял себя оправдать, и, когда дети выступали с этими песнями на общественных демонстрациях, был отмечен их «железный ритм».

Неменьшую помощь в воспитании чувства ритма оказывают и привидимые ниже музыкальные игры.

Ввиду того, что о выразительности в пении и о характере учебного материала говорилось выше, мы ограничимся указанием, чем должны руководствоваться педагоги при отборе первых детских песен. Песни эти должны отвечать следующим условиям: 1) быть идейно-художественно ценными; 2) соответствовать возрасту детей; 3) мелодия разучиваемой песни для достижения устойчивой интонации должна дублироваться в сопровождении, а в последующих песнях иметь четкую гармоническую поддержку в аккомпанементе; 4) мелодическая ткань песни должна отвечать не столько диапазону детского голоса, сколько его звучащей зоне;

5) должна быть доступной возрасту по ритмической трудности; 6) песни должны быть разнообразными по характеру, интересными для детей, обогащать детские представления и развивать у них фантазию.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИГРЫ

Музыкальные игры в детском возрасте имеют очень большое воспитательное значение, так как ничто не вызывает у детей такой активности, а с ней и оптимального внимания, как разнообразие двигательных процессов.

Сеченов неоднократно указывал на то, что мышление ребенка возникает в процессе разнообразных действий, развивающих у детей познание окружающей их действительности. Это говорит о том, что целенаправленность игры в учебном процессе не только не мешает детским восприятиям, а, наоборот, содействует их ускорению. Само собой разумеется, что музыкальные игры должны иметь какую-то непосредственную связь с приобретаемыми детьми на данном этапе музыкальными знаниями. Так, например, первая игра, которую мы проводим, имеет целью уточнить детскую терминологию о звуковысотностях.

Игра I — «Контролер и счетчик» (Соревнование)

Суть игры состоит в следующем. В детском представлении высокий звук — «тонкий», а низкий — «толстый», и поэтому дети сначала не понимают, что означает петь *высоко* или *низко*. Для того, чтобы они навсегда запомнили, как в музыке называются тонкие и толстые звуки и проводится эта игра. Педагог отбирает двух учащихся и ставит их перед коллективом, а сам, стоя у рояля, берет последовательно два звука на расстоянии двух октав — один звук в первой октаве, а другой — в третьей или наоборот — раньше высокий, а потом низкий. Детям предлагается внимательно слушать и поднять руку, если последний звук был по их представлению тонкий и не поднимать руки, если он был толстый. Счетчик отсчитывает количество поднятых рук, а контролер проверяет подсчет. Во избежание подглядывания друг за другом и большего сосредоточения лучше, если дети слушают и определяют раздавшийся звук с закрытыми глазами. После подсчета педагог объясняет детям, что в музыке «тонкие» звуки называются высокими, «толстые» — низкими, и что теперь они должны их называть только так.

На следующих уроках игра продолжается до тех пор, пока все дети не научатся правильно определять высокие и низкие звуки. Если среди детей остаются «неслышащие», они должны быть взяты на учет и слух их подвергнут проверке в первую очередь у врача-специалиста, так как физически ослабленный слух может быть одной из причин слабой слуховой восприимчивости ребенка.

На следующих занятиях игра усложняется сближением звуков до одной октавы, а впоследствии до самых узких интервалов — терций и секунд. Игра сильно мобилизует внимание детей, пользуется у них любовью и вызывает у них соревнование.

Необходимо отметить, что представление о высоте звука возникает у некоторых детей скорее в образных представлениях, как, например, шептание птички, звон колокольчика при определении высокого звука и, наоборот, рева быка или медведя как ассоциация низкого звучания.

Игра II — «Хоровод» (Ритмическая, с движением)

Дети устанавливаются в круг. Один (затейник) становится в его центре и указывает хороводу движения под ритм народной песни: «На горе-то калина». На словах: «На горе-то калина» затейник поднимает руки, дети повторяют движение; на словах: «под горою малина» затейник опускает руки, дети вторят, не разнимая рук. В припеве: «Ну, что ж» дети руки размыкают и ритмично под музыку идут по кругу, отбивая на словах «калина» и «малина» ритм ладонями. Во втором куплете затейник придумывает новые движения и дети должны быстро учиться их повторять. При повторениях затейники меняются, и дети присуждают лучшему из них первое место.

Игра III — вариант «Хоровода» (Воспитание внутреннего слуха)

Дети движутся по кругу с пением первого куплета без всяких движений. Во втором куплете слова «на горе-то калина» поются про себя, а слова «калина» и «малина» — громко с отбиванием метра ладонями или, наоборот, громко поются слова «на горе» и «под горою», а слова «малина» и «калина» — про себя, но с отбиванием метра в ладоши. Затейник выводит из круга тех, кто пел в то время, когда надо было молчать. Игра сильно содействует организации внимания.

Игра IV — «Лесенка»

На доске начерчена лесенка с семью восходящими и нисходящими ступенями звукоряда. Дети читают названия восходящих и нисходящих ступеней. Коллектив делится на семь групп и каждая из них получает свое наименование одного из звуков звукоряда. Педагог произносит: «до!» — выходят все, за кем закреплено это наименование, и т. д. После включения всего коллектива в шеренгу дети рапортуют педагогу конвейером с поднятием руки: *до, ре, ми* и т. д. и обратно: *си, ля, соль, фа, ми, ре, до!* Ввиду того, что дети усваивают названия звукоряда в восходящем порядке значительно скорее, нежели в нисходящем, этот последний следует рапортовать по несколько раз, пока он не усвоится без единой задержки. Группа из семи человек может быть построена по росту в виде восходящей лесенки.

Если рапорт сделан хорошо, педагог его принимает и снова командует: «Поем песенку про лесенку». Дети поют попевку 17, а затем нисходящий звукоряд на слова:

Лесенка, ты лесенка,
Что за чудо-лесенка!

Эта игра может приобрести многие варианты в зависимости от состава класса и изобретательности педагога.

Большая часть детских песен может быть использована для каких-нибудь подвижных целей, метрических движений и даже самостоятельных дирижерских целей, содействующих воспитанию организационного ритма, ощущения музыкальных остановок (пауз) и т. п.

Очень полезно, если дирижирование ранее хорошо проработанной песни поручается кому-нибудь из маленьких учеников, обладающих чувством ритма. Если «дирижер» способен делать четкие метрические движения, он подчиняет себе весь остальной коллектив не хуже педагога, так как интерес детей и старание спеть как можно лучше повышается еще больше под управлением своего товарища.

Игра V — «Куда стремимся: вверх или вниз?»

После усвоения семиступенного звукоряда пение его сопровождается плавным движением руки вверх или вниз. Задание может варьироваться не только на звукоряде, но и на отдельных восходящих и нисходящих интервалах. Так, например, необычайно полезно воспитывать у детей слуховое внимание при ощущении движения интервала. Педагог берет звук *до*¹, а детям предлагает внимательно слушать с закрытыми глазами последующий звук *ми*¹, после чего предлагает поднятием пальцев указать, сколько звуков было пропущено после первого звука *до*¹? Дети, не открывая глаз, должны внутренним слухом пропеть *до*¹, *ре*¹, *ми*¹ и после этого поднять один палец. Если кто-нибудь поднял два пальца, звуки проверяются всей группой вместе и «неслышащий» должен самостоятельно исправить свою ошибку.

После этого педагог берет звук *до*¹, а детям предлагает без его помощи спеть *фа*¹, или наоборот, берет *фа*¹ и предлагает спеть *до*¹. Дети с двигающейся рукой вверх или вниз поют заданный звук и указывают пальцами, сколько звуков они пропели про себя. Эту игру можно проводить с более старшими детьми. Игра может в зависимости от инициативы педагога варьироваться и постепенно отвечать усложняющимся задачам. Полезность игры очевидна, так как она сильно содействует развитию у детей их внутреннего слуха и умению сосредоточиться.

Игра VI — хоровод-кадриль «Прибаутки»

Эта игра prepares детей к двухголосному пению и к четкому ритму. Игра проводится после пения одновысотной попевки 20 «Скок-поскок». Дети делятся на две группы и устанавливаются одна против другой.

С пением попевки на ноте *соль*¹ и отбиванием метра ладонями 1-я группа идет навстречу 2-й и, уступая им место на словах «по водичку пошел», возвращаются на свое место, в то время как 2-я группа с пением этих слов на ноте *соль*¹ идет им навстречу.

Со второго куплета на словах: «молодиченка-невеличиченка» дети идут навстречу друг другу с пением на два голоса в терцию. При повторении игры группы меняются: 1-я становится 2-й, а 2-я — 1-й.

Так проводится начальное воспитание детей младшего возраста на внешкольных музыкальных занятиях. Если дети в течение двух-трех лет находятся в музыкальной среде, то окружающий «музыкальный климат» подготавливает их как нельзя лучше к решению более серьезных задач.

ЗАНЯТИЯ С ДЕТЬМИ СРЕДНЕГО (ПЕРЕХОДНОГО ВОЗРАСТА)

Самой ответственной работой в вокальном воспитании подрастающего поколения считается работа с подростками от 11 до 15 лет. Именно в эти годы формирование певческого голоса, находящееся в прямой зависимости от изменения структуры голосового механизма, входит в свои права. Это изменение заключается в том, что внутри голосовой складки (в ее соединительной ткани) начинают развиваться мышечные волокна различного направления: продольного, поперечного и косоуго, придавая голосу в этом возрасте новые качества звучности.

Мы рассматриваем этот период как вторую стадию развития голоса. При постепенном и спокойном переходе голоса от чисто детского звучания к подростковому наблюдается следующая картина: 1) голос, продолжая звучать спокойно, как бы «насыщается обертонами» и приобретает некоторые индивидуальные тембровые качества; 2) диапазон голоса начинает расширяться не только вверх, но и вниз, и, если в предыдущем возрасте он умещался в пределах ре-мажорной октавы, то здесь он уже достигает *до-диез*¹ — *ми-бемоль*² и даже *до-диез*¹ — *ми*², *фа*² (естественно, что объем голоса, так же как и в младшей группе, в отдельных случаях может выходить за эти пределы); 3) сила голоса постепенно увеличивается; 4) дыхание углубляется.

Необходимо указать, что мышечная выносливость голоса мальчиков значительно больше, чем у девочек. Диапазон у мальчиков также больше, голос их свободно доходит до пределов второй, а иногда третьей октавы. Этим объясняется, что именно мальчики выполняют в профессиональных хорах нередко очень трудные и высокие партии в произведениях, которые сочинялись для них большими мастерами хоровой культуры (Бах, Гайдн, Гендель и др.).

ДАЛЬНЕЙШЕЕ РАЗВИТИЕ ДЫХАНИЯ

Занятия с детьми переходного возраста протекают по уже «проторенным путям», но с постепенно усложняющимися программными задачами.

Если у детей младшего возраста дыхание воспитывалось произвольно и выражалось в основном в его регулировке в процессе мягкого и спокойного пения, то с этой группой для того, чтобы дыхание стало прочной основой голоса, работа над ним должна носить сознательный характер и занять очень ответственное место в учебном процессе.

Если подростки среднего и старшего возраста начинают заниматься пением без предварительной подготовки, у них следует воспитывать первые дыхательные ощущения так, как если бы это были дети младшего возраста. Полноценное дыхание базируется на постепенном укреплении мускулатуры, и поэтому мышечную тренировку нельзя начинать с какого-то промежуточного звена: последовательность такой тренировки будет нарушена и должных результатов не даст. Побеждать природу человека следует не скоростными, а разумными методами. Лучше медленное, но прочное развитие природы, чем скоростное, но быстро отцветающее. Все это необходимо учитывать и помнить, что молодую природу укреплять необходимо, но перенапрягать вредно.

Ввиду того, что в группах, именуемых средними и старшими, все же находятся подростки с возрастным колебанием в пределах трех-четырех лет, не представляется возможным дать точный рецепт, с каких лет, с 10—11 или с 12 следует приступать к последующему этапу развития дыхания. Вокальный слух педагога и общее развитие подростка должны служить ориентиром для разрешения этого вопроса.

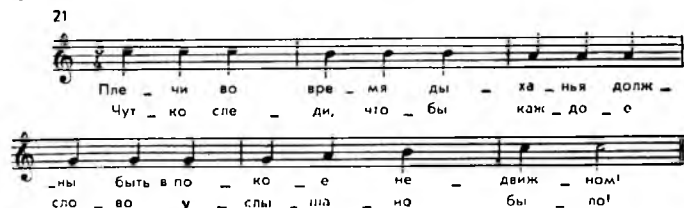
Воспитание дыхания у детей среднего возраста осуществляется с самого начала занятий в следующей последовательности: устанавливается правильное положение корпуса, в меру активное, упругое в пояснице и расправленное в плечах; спокойный, медленный вдох через нос,¹ не поспешный, не суетливый, без шума, с мягко сомкнутыми губами, выдох через рот, с губами, сохраняющими прежнюю мягкость и ненапряженность без выдвигания их вперед.

Если при вдохе у ученика поднимаются плечи, педагогу следует сказать, что этого делать нельзя и заставить ученика еще несколько раз вдохнуть, положив свою руку на его плечо. Если дыхание произведено правильно, ученик должен самостоятельно вдохнуть еще несколько раз. При

¹ Свободное носовое дыхание играет очень важную роль в пении. Ленинградский отоларинголог и фониатр профессор В. Г. Ермолаев утверждает, что за время своей многолетней фониатрической практики он, как правило, не встречал хороших певцов с «плохим» носом (т. е. с различными дефектами и заболеваниями носовой полости, затрудняющими ее дыхательную и резонаторную функции). Поэтому педагогам и врачам необходимо обращать внимание не только на состояние гортани и голосовых связок у обучающихся пению детей, но так же внимательно следить и за состоянием носовой полости учащихся.— *Прим. ред.*

нормальном состоянии плеч ученику необходимо сказать, что теперь, когда весь его корпус спокойный, он дышит хорошо и правильно. Лучше не возвращать его сознание к воспоминаниям о неправильных действиях, это не всегда дает положительные результаты. Лучше заострять его внимание на том, что правильно.

Полезно прибегать к указанным выше гимнастическим упражнениям, а также петь приводимую ниже попевку, укрепляющую память о поведении при пении.



Если работа над дыханием в младшей группе ограничивается воспитанием навыков спокойного вдоха и выдоха (первый этап), а также привычки не поднимать плечи, то в среднем возрасте при более разившихся реберной и межреберной мускулатуре ощущение раздвигающихся ребер при вдохе следует считать как бы вторым этапом воспитания певческого дыхания. Для реализации этих ощущений и для укрепления сознательного контроля над ними рекомендуются следующие дыхательные упражнения.

Дыхательное упражнение 7

Исходное положение упражнения 1. На «раз!» — вдох через нос с резким раздвижением ребер, на «два!» — выдох через рот с опусканием ребер.

Дыхательное упражнение 8

Исходное положение упражнения 1. На «раз!» — вдох как и в предыдущем упражнении, на «два — три!» — более медленный и спокойный выдох.

В некоторых случаях, как, например, при пении в быстром темпе, может быть разрешен вдох через рот, но без поднятия плеч.

Умение расширить ребра воспринимается детьми и подростками очень индивидуально, так как в большой степени зависит от их физической конституции: у детей со слабой и вялой мускулатурой раздвижение ребер осуществляется крайне заторможено, у детей, более развитых физически, — более активно и свободно. В тех случаях, когда ученики не понимают, что значит раздвинуть ребра, педагогу необходимо показать, как осуществить этот прием дыхания. Для этого педагог может предложить ученику положить ладони

на стенки своей грудной клетки и, вдохнув глубоко, дать ученику ощутить, насколько у него, у педагога, раздвинулись ребра. Если после такого показа ученик все же не умеет осуществить глубокий вдох, ему следует предложить дышать лежа. В лежачем положении новое ощущение приобретается скорее.

Перед занятиями пением полезно провести два-три упражнения дыхательной гимнастики — на вдох и выдох, но долго заниматься изолированным дыханием не рекомендуем, так как оно должно развиваться и укрепляться в процессе речи и пения.

Подросткам необходимо внушить, что хорошее дыхание должно улучшить не только звучание их голоса, но и содействовать правильному произношению слова и грамотному исполнению текста. Это значит, что при пении необходимо «думать», а не только издавать голос, т. е. не вдыхать среди слова и никогда при исполнении песни не вдыхать там, где не принято вдыхать в речи.

Следующий этап овладения певческим дыханием выражается в умении сохранить нижние ребра в раздвинутом положении на протяжении всей вокальной строчки, требующей непрерывного дыхания. Достигается это при экономном медленном спокойном выдохе и сопротивлении нижних ребер к спадению. Умение удерживать ребра в раздвинутом состоянии, по нашему мнению, способствует наиболее экономному расходованию воздуха при пении и улучшает условия регулирования этого расхода.

Очень важно научить ученика «предвидеть», какую вокальную фразу по длине ее строчки ему предстоит спеть. Если ученик успеваает это сделать своевременно, ему не приходится «спохватываться» в последний момент, когда уже поздно и когда дыхание из-за невнимания частично растрчено. Приводимые ниже примеры могут научить маленьких певцов преодолевать некоторые синтаксические трудности, умению не дробить фразу, не отрывать сказуемое от подлежащего и определение от определяемого слова.

22



23



Выполнение приведенных вокальных фраз и фрагментов песен, представляющих по мысли единое целое, приучает учеников понимать, что дыхание в пении должно находиться

под контролем их сознания и что для приобретения хорошего дыхания, как основы певческого мастерства, большую роль играют как их физические ощущения, так и сознание с целенаправленным вниманием, без которых устойчивость дыхания достигнута быть не может. Первый пример, основанный на музыкальном стереотипе, уже знакомом ученикам, облегчает выполнение задания на знакомой мелодии точного пения на одно дыхание, в то время как во втором примере внимание ученика должно удвоиться для выполнения на одно дыхание новой незнакомой мелодии.

СЛОВО В ПЕНИИ

Если у детей младшего возраста подвижность языка является еще недостаточно развитой, что и приводит к основным недостаткам произношения в этом возрасте, то в переходном возрасте язык становится достаточно подвижен и недостатки произношения имеют несколько иные причины. Одна из них, по нашему мнению, заключается в опускании гортани у детей. Это нормальное физиологическое явление, обусловленное возрастными изменениями голосового аппарата, нередко приводит к тому, что слово начинает звучать несколько «глубоко» и теряет полетность. Этот недостаток может быть компенсирован работой над четкостью артикуляции гласных и в особенности согласных, от которых сильно зависит дикция.

Поэтому и в среднем возрасте мы советуем работать над скороговорками, тренирующими четкую артикуляционную подвижность. Например, при скороговорке «Купи кипу пик» ученик должен мысленно себе представить последовательность трех «ключевых» согласных звуков — К, К, П.

Для развития четкости согласного Р можно рекомендовать скороговорку: «Репортовал, да не дорапортовался, а стал дорапортовываться — совсем зарапортовался». Для согласного С: «Везет Сенька Саньку на санках, свалил Сенька Саньку в сугроб, схватил Санька Сеньку за санки и снова свалился в сугроб», или: «Всех скороговорок не перескороговоришь» и т. д.

Если мы хотим, чтобы вокальная речь приобрела совершенную форму, она должна быть выразительной. Слово не имеет права быть «мертвым», а должно быть всегда «живым». В практике сущность любого предложения меняется в зависимости от того, какое слово утверждает его значение, а в вокальной фразе, где воедино сливаются две мысли — словесная и музыкальная, каждое слово оживает по-новому, если поставленный на нем интонационный акцент раскрывает

его логическую и эмоциональную сущность. Станиславский называл эти слова «ударными», так будем называть их и мы. Так, например, следующие предложения, будучи повторенными без изменения порядка и количества слов, придают фразе различное значение в зависимости от смысловой ударности слова: «Я *хочу* на самолете полететь», «Я *хочу на самолете* полететь», «Я *хочу на самолете полететь*». Или «Как прекрасен вечер мая!», «Как прекрасен вечер мая!» «Как прекрасен *вечер мая!*», «Как прекрасен *вечер мая!*».

В связи с ударностью слова изменяется и интонация голоса, раскрывающая «подтекст» произносимой фразы.¹

Мы не задерживаемся на орфоэпических указаниях, так как они будут изложены ниже, подчеркнем лишь, что на эту сторону вопроса должно быть неустанно направлено внимание педагога, в котором снова его слух является регулятором правильной и культурной вокальной речи.

ВОКАЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Цель применяемых в этом возрасте вокальных упражнений — привитие подросткам в процессе здорового и мягкого звукообразования основных навыков певучести и чистоты интонации, тесно связанных с правильным дыханием и организованным музыкальным слухом. Ввиду того, что вокальное искусство сопровождается словом, четкость которого сильно влияет на правильную настройку голосового механизма и его резонаторных полостей, вокальные упражнения и в этом возрасте поются преимущественно не на изолированных гласных, а на слогах, словах и отдельных фразах. Отработанные упражнения подкрепляются попевками. Хотя артикуляционная подвижность в этом возрасте значительно лучше, чем у маленьких детей, она требует и у подростков неизменной работы над нею. Кроме того, качество артикуляции в большей степени зависит от индивидуальных архитектурных особенностей полости рта ученика. Если у одних подростков анатомическое строение полости рта имеет «горизонтальную» архитектуру и с ней более плоскую форму небного свода, то и окраска голоса таких учеников характеризуется соответствующим этому строению звучанием, т. е. оно более светлое, а иногда и чрезмерно открытое, требующее «затемнения». Наоборот, если полость рта имеет «овальную» форму,

¹ К. С. Станиславский, создавший понятие о «подтексте», имел в виду то, что «течет под словами». Он считал, что «слово, не насыщенное изнутри и взятое отдельно, является простым звуком, кличкой». См.: К. С. Станиславский. Работа актера над собой. «Искусство», 1946, стр. 84.

звук бывает более «темный», а иногда и «заваленный». Поэтому с первой группой необходимо больше работать на «темных» гласных О и У, а со второй — на «светлых» И, Э, А.

Как и в первой группе, вокальные упражнения должны быть непосредственно связаны со слуховым воспитанием, задачи которого значительно расширяются. Усложнения упражнений выражается в следующем: 1) изучается и поется мажорная гамма с семиступенным диатоническим звукорядом; 2) ранее отработанные тонические трезвучия поются в окружении II, IV и VI ступеней с разнообразными вариантами, требующими целенаправленного внимания; 3) вводятся упражнения с интервалами и укрепляющими их попевками.

Но урок необходимо начинать с настроечных упражнений (тонических трезвучий), устанавливающих координацию слуха с голосом. Так как мы придаем большое значение ладовому воспитанию, пение гамм становится важным средством слухового развития вокалиста. Известно, что пение гамм в интервальных и темповых усложнениях было основой вокального воспитания старых итальянских школ (как взрослых, так и детских).

Если в младшем возрасте гамма подготавливалась по слуху на соответствующих попевках, то в этом возрасте к пению гамм необходимо приступить только после того, как учащиеся познакомятся с ее строением. Пение гамм полезно лишь в том случае, если ученики не только ее «слышат», но и «видят» и этим видением закрепляют в своей слуховой памяти ее интонационную сущность. Исполняющий гамму ученик должен научиться ощущать ее тесные интервалы и чисто интонировать малые секунды на III—IV и VII—VIII ступенях. Если это ощущение не воспитывается с первых шагов, гамма часто поется небрежно, и поэтому никогда в последующей работе при пении ее вариантов не сможет прозвучать интонационно безупречно.

После ознакомления со строением гаммы До мажор, петь ее следует сверху вниз, так как это более способствует сохранению головного звука, чем пение гаммы в восходящем порядке. Нижний тетракорд гаммы До мажор, первой, которую ученики начинают петь, низок для их еще не окрепшего голоса, и поэтому начинать с него пение гамм нецелесообразно, так как нижние звуки у подростков могут или не прозвучать или прозвучать напряженно и, следовательно, вызывать перелом при переходе к верхнему регистру. Если же гамма поется сверху вниз, головные звуки переносятся на нижние постепенно и, смешиваясь с ними, как с носителями нового механизма, не подчеркивают этого перехода, что

вырабатывает ровность звучания всей строчки гаммы. После того как звучание гаммы достигает ровности, петь ее следует и снизу вверх, но при обязательном условии свободного, ненапряженного звучания нижних звуков.

При пении нисходящей гаммы необходимо следить за правильной звуковысотной позицией голоса на полутоне VII—VIII ступеней, так как ученики, спускаясь по шкале вниз, психологически не удерживают высоту VII ступени, в силу чего обычно ее понижают. Поэтому рекомендуется, чтобы не понизить VII ступень, ощущать ее на высоте VIII ступени; в большинстве случаев этот совет помогает поющим сохранять чистую интонацию.

Гаммы следует петь плавно «на одной линии», как бы символизирующей «линейное» дыхание, придающее всем звукам вокальную «ровность». Это тесно связывается с регуляцией гласных звуков, «вливающихся» один в другой и подчиняющихся первому гласному, как «установочному». Ровность и плавность особенно важны при пении интервалов, которые должны ощущаться не как «шаг» и тем более «скачок» через порог, а как непрерывный растянутый гласный звук, осуществляющий плавное движение мелодии. Старейший итальянский педагог Този говорил: «Уметь соединять интервалы, значит уметь петь».

Для лучшей интонационной устойчивости при первоначальном пении гаммы каждая ее ступень повторяется два раза четвертными долями с тактированием.

Ввиду того, что мы являемся противниками теории «подвижного до», мы проводим сольфеджирование гамм и всех упражнений только в их представленных тональностях без транспонирования. Если учащиеся с нотами еще не знакомы, поем их в сопровождении слов, но никогда не поем гаммы Ре или Ми мажор, сольфеджируя их как До мажор.

24

Зе - ле - ней - ся, зе - ле - ней - ся, мой зе - ле - ный, чуд - ный сад! Рас - цве - тай - те, рас - цве - тай - те, а - лы пыш - ны - е цве - ты!

После интонационного усвоения гаммы До мажор учащиеся знакомятся с ее интервалами, а затем закрепляют их в вокальных упражнениях и соответствующих попевках.



Петь упражнения с окружением ступеней по нотам следует лишь после того, как учащиеся ознакомились со строем и закономерностью мажорной гаммы.

При пении нисходящего пятиступенного звукоряда учащийся обязан мысленно представить тесное расстояние между IV и III ступенями, так как при отсутствии этого представления III ступень часто понижается.

Приведенная группа упражнений читается учащимися по нотам преимущественно на уроках вокального ансамбля. После того, как ученики осваивают новые тональности (Соль, Ре, Ми, Фа мажор), они эти упражнения самостоятельно транспонируют, а после знакомства с минорным ладом переводят эти упражнения из мажора в минор. Впоследствии упражнения такого рода выполняются в виде устного диктанта по заданию педагога.

В процессе вокальной технической подготовки как при пении упражнений, так и гамм, не должна разрываться связь между теорией и практикой. Какое бы теоретическое назначение ни имели применяемые упражнения или попевки, вокальная целенаправленность должна быть постоянно в поле зрения педагога. Нередко в процессе пения уже достигнутые дыхательные ощущения утрачиваются и требуют исправления. В таких случаях полезно вернуться к некоторым гимнастическим упражнениям для восстановления физических дыхательных ощущений.

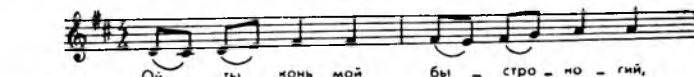
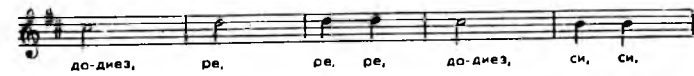
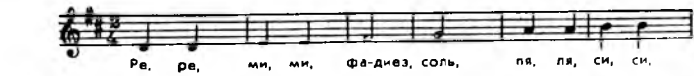
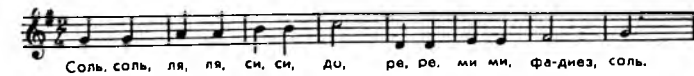
Упражнения, которые хорошо усвоены, полезно петь без сопровождения инструмента. Педагогу следует после проигранного упражнения брать лишь его первый звук. При таком методе достигается двойная цель: преподаватель, освободив

себя от игры на инструменте, всецело устремляет свой слух только на качество звука ученика, а ученик ориентируется в пении только по своему внутреннему слуху, что развивает активность этого слуха. Сопровождение следует возобновить лишь в том случае, если ученик, утратив внимание, утрачивает и чистоту интонации.

Очень важно, чтобы учащиеся хорошо освоили большие и малые секунды диатонической гаммы и сознательно чистых интонировали.



Для укрепления памяти полезно при пении гамм, имеющих знаки альтерации, при сольфеджировании их называть.



32

Ве . се . лей . к де . лу по . ско . рай! Сме . ло к де . лу
при . сту . пай и в тру . де не от . ста . вай!

33

Бу . ря мгло . ю не . бо кро . ет
вих . ри снеж . ны . е кру . тя го как зверь о
на за . во . ет то за . пла . чет, как ди . тя

Для овладения минорной тональностью могут быть рекомендованы упражнения, подобные следующим:

34

35

Ба . ю . ба . юш ки . ба . ю . ба . ю О . печ . ку мо . ю бай . бай!

36

Я на ка . муш . ке си . жу
я то . пор в ру . ке дер . жу Ай ли,
ай лю . ли, я то . пор в ру . ках дер . жу

При работе над звуком необходимо следить за легкостью и непринужденностью голоса. Это не значит, что голос подростка не должен насыщаться, но его обогащение при естественных условиях звучания происходит за счет самой природы, т. е. ее морфологического развития и углубляющегося дыхания. Плохо, если постепенность этого развития нарушается искусственной работой гортани, способной изменить

всю непринужденность голосообразования. Голос может развиваться правильно в тех случаях, когда используется его природа «сегодняшнего», а не «завтрашнего» дня. Последнее, к сожалению, нередко бывает, когда голосам подростков придается бóльшая звучность, чем позволяет их природа на данном этапе развития. Излишняя звучность может быть достигнута, но она всегда отражается на дальнейшем развитии голоса во взрослом состоянии.

Непринужденная работа голосового механизма имеет громадное значение в вопросе координации голоса со слухом, так как при естественном (не напряженном) звучании голоса проторение путей от одного очага возбуждения к другому, т. е. от двигательного к слуховому и обратно, происходит значительно быстрее, в силу чего и замыкание рефлекторной цепи достигает большего эффекта.

Мы коснулись вокальной работы с подростками, у которых развитие голоса протекает нормально. Но среди детей этого возраста есть и другие, голос которых требует особого внимания. К этой категории принадлежат не только подростки обоего пола, у которых появляются признаки мутации, но и такие, которые искажают свой голос неправильным крикливым пением. Неправильное громкое пение вызывает перенапряжение голосового механизма, внешне выражающегося во вздутии мышц шеи и ее покраснении, что никогда не наблюдается при естественном свободном пении.

Основные приемы работы с «крикунами» сводятся к «отметанию» у них всех наносных, ненужных, вредных навыков, вплоть до «шепотной» методики, способствующей отдыху напряженных голосовых связок. При шепоте связки не колеблются, а если начинают колебаться, то минимально. Временно, выключив голос из работы, мы занимались лишь воспитанием дыхания и артикуляционными движениями при произношении слов: мягкое опускание нижней челюсти и движение языка касанием его кончика внутренней поверхности верхних зубов. Если мальчик оказывал при этом методе терпение, эффект шепотного приема давал себя быстро знать, так как отдохнувшие связки начинали по-иному реагировать при фонации.

Учащиеся, исказившие себе голос форсированным пением, но терпеливо подчинившиеся новым требованиям мягкого и непринужденного пения, нередко перестраивались и спасали свой голос от неминуемого срыва.

Задача по исправлению испорченных голосов усложняется особенно тогда, когда напряжение голоса совпадает с наступившей у мальчиков мутацией. В таких случаях может помочь лишь «режим молчания», а также длительное наблюдение за голосом со стороны педагога,

Идеологическая художественная целенаправленность — обязательное условие при отборе учебного материала. Выполнение этой задачи всецело зависит от культуры, вкуса и чутья педагога, так как только индивидуальный подход к каждому ученику может оправдать назначение ему той или иной песни для сольного исполнения. Репертуар должен отвечать не только слуховым и голосовым данным ученика, но также и психике и основным чертам его характера. Но нередко в учебных целях вялым подросткам следует давать больше бодрых песен, наоборот, слишком подвижным — больше напевных и спокойных, чередуя их с бодрыми.

Песня, назначаемая ученику, должна быть предварительно проштудирована педагогом как с технической, так и с художественной стороны. Если педагог является исполнителем, он должен личным показом раскрыть образ песни и провести о ней соответствующую беседу. Несмотря на то, что в момент разучивания от ученика нельзя еще требовать включения его эмоциональности, никогда не следует разучивать мелодию, если она и сопровождающий ее текст не вызывают у ученика представлений того, что скрывается за ее музыкой и словом. Если ученик повторяет длительно одни «голые» звуки, у него и впоследствии не возникнут представления, а это значит, что его пение останется мертвым.

Иногда зрительные впечатления опережают слуховые, но очень часто и запаздывают. В том и другом случае необходимо добиваться, чтобы «видение» и «слышание», непосредственно возникая в процессе работы, совпадали. Очень важно, чтобы учитывалась постепенная усложняемость песни как с точки зрения мелодической, так и сопроводительной. Если первые разучиваемые песни должны обязательно иметь устойчивую поддержку в аккомпанементе, то в последующие произведения следует вводить самостоятельный аккомпанемент, при котором мелодия не получает от него ярко выраженной поддержки. Такие песни после того, как они разучены, должны быть обязательно проверены пением без сопровождения. Мы рекомендуем быть очень осторожными при назначении ученикам с подобным репертуаром на открытые выступления, так как малейшее отклонение внимания при исполнении может повлечь за собой утрату чистоты интонации.

Необходимо, чтобы в отобранной песне для данного ученика была доступна тесситура. В этом возрасте оптимально звучащая зона голоса расположена в пределах октавы: от *ми-бемоль*¹ — *ми-бемоль*². Диапазон песни должен преимущественно уместиться в пределах *до*¹ — *ми*² и не превышать *фа*². Полноценность звучания отобранной песни всецело за-

висит от мелодической ткани, удобно расположенной в звучащей зоне голоса ученика, что обязательно должно учитываться педагогом.

Очень важно, чтобы вокальные упражнения, предшествующие разучиванию отобранной песни, были с нею в непосредственной связи. Эта связь, устанавливаемая ранее на соответствующих попевах, при вдумчивом отношении педагога должна еще больше укрепляться в процессе работы над песней. Мы рекомендуем аннотировать песни, в особенности составляющие фонд учебного репертуара, сопроводительными упражнениями, имеющими непосредственное отношение к данной песне. Подобная работа не только во многом помогает и облегчает овладение песней, но и приучает ученика к сознательной работе над нею.

Если в разучиваемой песне встречаются трудности, препятствующие полноценному овладению мелодией, педагогу следует сначала проанализировать те ее фрагменты, трудности которых могут затормозить безупречное овладение ею. В этих случаях необходимо расставить точки на тех разделах, на которых должно ориентироваться внимание ученика. В то же время не следует давать песен с вокально-техническими трудностями, над которыми еще не проводилась подготовительная работа, как, например мелодия с хроматизмами, которые еще не укреплены в слуховой памяти учащихся.

Очень важно, чтобы песня была правильно разучена с первого же раза; неверно заученная мелодия может оставить надолго след, и создание нового мелодического впечатления происходит иногда очень долго и требует от ученика большого терпения и внимания. Если он ими не обладает, долго разучиваемая песня становится для него неинтересной и, следовательно, овладение ею затормаживается. Тщательное разучивание песни требуется в тех случаях, когда ее мелодия повторяется с некоторыми вариантами. Если в момент разучивания песни на этих вариантах сразу не фиксируется внимание, неточность мелодии неизменно повторяется или она исполняется «со спотыканием». Так, например, в *Колыбельной Мелье* необходимо с первого урока обратить внимание ученика на изменяющуюся мелодию в следующих тактах:



Особо точное разучивание музыкального рисунка необходимо в тех случаях, когда два или три звука приходятся на один слог, и тем более когда эти звуки коротки

по длительности, т. е. равны восьмым или шестнадцатым. При небрежном разучивании ученики пропевают только сильное время, а слабое или смазывается или совсем выпадает. Во избежание этого рекомендуется такую мелодию разучивать без слов, вокализируя сначала отрывисто, четко пропевая каждую слабую долю, и постепенно переходить к пению мелодии легато. Только после тщательно усвоенной мелодии можно переходить к ее исполнению со словами.

Ученики с трудом удерживают интонационно чисто одно-высотные мелодии, незаметно для себя понижая звук. В целях правильного интонирования полезно начертить на доске или в тетради учащегося вместо нотных знаков черточка, по которым они должны вести звук как бы «горизонтально».



Если детали песни при ее разучивании четко доводятся до сознания поющих, то, сливаясь постепенно в единое целое, они непосредственно содействуют возникновению представлений, раскрывающих образ песни. Важно, чтобы педагог при появлении у ученика художественных образов не упустил момента для их закрепления. А это всецело зависит от умения поддержать в ученике необходимое сознательное отношение к песне, с ответом на вопросы: кто, где, кому, когда и как поет.

Чем способнее и одареннее ученик, тем скорее он включается в образ песни, улавливая необходимые для создаваемого образа интонации. Но, к сожалению, одаренных учеников встречается не так много, и задача нас, педагогов, компенсировать недостающую в ученике одаренность грамотностью и культурой, которые, если, не полностью, то частично могут ее заменить. Нелегкой задачей бывает «расторгнуть середнячков», и в особенности флегматиков, безразлично относящихся к исполнению. Помочь в этом случае может умело подобранный репертуар. Вялых ребят полезно рассмешить какой-нибудь шуткой, вызвать у присутствующих смех и, заметив у флегматика веселые глаза, заставить петь еще не угасшим после смеха в веселом настроении шуточную песню или даже попевку. Если характер песни заставил ученика преобразиться, его необходимо похвалить и сказать, что теперь он запел так, как должен петь всегда. Иногда похвала дает сразу сдвиг, но нередко приходится всю работу по оживлению юного певца каждый раз начинать сначала. Но как бы ни было трудно, оставлять поющего в покое и безразличии не следует, так как скачки, которые могут про-

изойти в успехах детей и подростков, никогда нельзя предвидеть.

Для облегчения и осуществления предъявляемых требований ученики обязаны иметь тетради с переписанными в них текстами разучиваемых песен. В этих тетрадях педагог отмечает знаками дыхания те фразы, которые для грамотного исполнения не должны дробиться и которые ученики обязаны дома проработать словесно на одно дыхание. Педагог также подчеркивает ударные слова, придающие смысл песни, вызывающие представление и требующие особой выразительности. Для быстрого запоминания текста в материале песен, в особенности куплетной формы, важно установить смысловую связь.

С момента овладения первоначальной нотной грамотой необходимо заставлять ученика учить песню по нотам, знакомиться с ее размером и ритмом. Лучше всего, если в этих целях перед учеником лежит второй экземпляр нот, по которому он может разучивать песню.

В результате комплексного урока, на котором приобретаются вокально слуховые, исполнительские и воспитательные навыки, учащиеся постепенно начинают понимать, что пение не механическое раскрытие рта, а искусство, требующее большой углубленной работы. Цель его — доставлять удовольствие слушателю и раскрывать перед ним художественные образы, воспитывающие как у исполнителя, так и у слушателя вкус, любовь к Родине, своему народу и природе.

МУТАЦИЯ У МАЛЬЧИКОВ

В переходном возрасте голосовой аппарат подростков претерпевает весьма сложные изменения, известные под названием мутации. Наш многолетний опыт позволяет нам утверждать, что мутационные явления происходят не у одних только мальчиков, но и у девочек, поэтому выбрасывать из поля зрения это обстоятельство никак нельзя. Но изменения эти по своему характеру у мальчиков и у девочек существенно различаются.

Изменение качества голоса у подростков тесно связано с общим развитием организма, обычно совпадающим с половым развитием мальчика и девочки. Поэтому мутационное состояние у них следует рассматривать как нормальное физиологическое явление, связанное с изменяющимися функциями гортани и всего организма в целом. Перемены, наблюдаемые в голосе подростков, происходят от роста их гортани. У мальчиков гортань увеличивается в своих размерах значительно больше, чем у девочек, в силу чего щитовидный хрящ

у них выдвигается вперед, образуя выступ, в то время как связки тоже увеличиваются и становятся длиннее и толще, чем у девочек.

На сроки наступления мутации оказывают большое влияние климат и здоровье детей. На юге и в тропических странах половая зрелость наступает значительно раньше, чем на севере и, в особенности, чем на Крайнем Севере. Здоровье ребенка тоже имеет немалое значение в мутационном периоде. Если подросток перенес в детские годы серьезные болезни, ослабившие его здоровье, мутация у него наступает позднее.

По нашим наблюдениям, сроки наступления мутации во многом зависят и от режима голоса в предмутационном и мутационном периодах. При крикливости и чрезмерно громком пении изменения в голосе могут дать себя знать значительно раньше и длиться дольше, нежели при нормальном режиме.

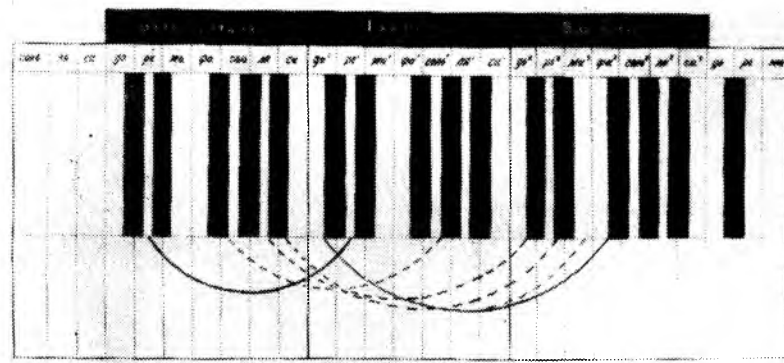
Как уже говорилось, голос мальчика 7—10 лет при естественном здоровом звучании мало чем отличается от голоса девочки. Голос у тех и у других легкий, чистый, нередко звонкий. Изменения в голосе появляются в 11—14 лет. У мальчиков, поющих спокойно, некрикливо, характер голоса меняется очень незаметно. Развитие гортани и вокальной мышцы протекает, очевидно, очень постепенно и не дает о себе знать какими-либо резкими проявлениями.

Но вот наступает момент, когда предельные верхние звуки голоса (mi^2 , fa^2) начинают «не дотягиваться». Звук, который был раньше легко доступен, берется с затруднением и не чисто. Если такое «недотягивание» звука с нечистым интонированием повторяется, мальчик должен быть взят на учет и стать объектом для наблюдения.

В то время, как верхние звуки у мальчика начинают «спадать», начинается «рождение» нижних звуков, которых раньше в его голосе не было. Происходит постепенное «переползание» голоса из первой и второй октавы в малую. Если с понижением голоса мальчик продолжает петь без усилия своим вновь рождающимся голосом, он может продолжать занятия в хоре при пении в очень ограниченном диапазоне, равно как и на уроках сольного пения под руководством и наблюдением опытного и осторожного педагога.

Вопрос о том, следует ли петь в мутационный период, встречает еще разногласия. Одни придерживаются того мнения, что занятия необходимо прекратить, другие — что именно в этот период мальчик должен не столько петь, сколько больше, чем когда-либо быть под наблюдением и контролем педагога.

Мы придерживаемся второй точки зрения, так как считаем, что полное изъятие из музыкального коллектива действует иногда на мальчика отрицательно. Если он любит петь, он все равно будет пытаться извлекать из голоса сильные звуки, утрачивая прежние здоровые навыки, и нарушать безболезненный ход развития голоса. Мы в таких случаях не прекращаем занятий, а готовим мальчика к тому, что через некоторое время ему будет необходимо сделать временный перерыв в занятиях для того, чтобы голос его окреп и спокойно утвердился в мужской (малой) октаве.



Изменение диапазона голоса у мальчиков во время мутации

Но наблюдений над мальчиком мы не прекращаем: следим за движением его диапазона и за общим состоянием его голоса; в этих случаях мальчики приходят к нам на проверку каждые две недели, а иногда и чаще, и терпеливо ожидают, когда им разрешат снова петь. Разрешение это наступает тогда, когда голос мальчика, утверждаясь приблизительно в ре-мажорной малой октаве, приобретает покой, ровность и устойчивость.

Но необходимо коснуться другой формы мутации, при которой мальчики приходят к нам на хоровые и на индивидуальные занятия с «напетым» крикливо-громким голосом. В этих случаях они приносят нарушенную координацию всего голосового механизма, и занятия с ними должны носить в основном характер наблюдения и охраны их голоса. Если в первом спокойном формировании голос мальчика меняется постепенно и незаметно, то во втором, в силу крикливости и напряженности, ровность звучания нарушается, ясно ощущаются регистровые переломы с так называемыми «киксами» (соскакиванием голоса с его предельной высоты на более низкую).

Иногда мальчик совершенно произвольно начинает петь октавой ниже и, не имея возможности в ней удержаться, снова переходит в область первой октавы, но не сразу, а полутон за полутон. Это очень типичное явление при мутации у мальчиков, которое у девочек никогда не имеет места, так как голос их не понижается на октаву ниже.

Необходимо отметить, что в случаях, когда голос мальчика понижается до центра I-й октавы (*соль*¹, *соль-бемоль*¹), а нижней границей уже достиг верхней половины малой октавы (*соль*, *соль-бемоль*), бывает трудно на слух определить, каким голосом мальчик поет — детским или мужским, — так как голос его занимает как бы среднее положение. В этих случаях необходимо проанализировать весь объем голоса мальчика для того, чтобы установить его границы.

Все эти явления связаны с воздействием нервных и гуморальных (эндокринных) влияний на голосовой аппарат. Гортань в эти годы приобретает более низкое положение. Нередки случаи, когда понизившаяся гортань от крикливого пения очень насилуется и поэтому у мальчика, как и у девочки, вырабатывается искусственное «альтовое» звучание, которое при отсутствии своевременного правильного режима может привести к созданию искусственного вида голоса во взрослом состоянии.

Существующая точка зрения, что дисканты мальчиков переходят в басы, а альты — в тенора, нами не подтверждается. Многочисленные факты, свидетельствующие о большом разнообразии в вопросе перехода голоса мальчика в тот или иной вид мужского голоса, не убедили нас в безапелляционности этого старого утверждения.

МУТАЦИОННЫЕ ЯВЛЕНИЯ У ДЕВОЧЕК

Доктор Левидов не усматривал в голосе девочек в их переходном возрасте каких-либо мутационных явлений. Он считал, что голос девочки развивается чисто эволюционно.

Но на практике мы сталкиваемся с многочисленными отклонениями от нормального звучания голоса в период физического формирования девочек, что обязывает нас считаться с этими фактами, делать из них соответствующие выводы и прийти к заключению, что и у девочек явления мутации могут иметь место.

Основное различие мутации девочек от мутации мальчиков заключается в том, что у девочек голос не понижается на октаву, а если и изменяется в своем диапазоне, то лишь на какой-нибудь тон или полтона, и то лишь временно. Все

пронсходящие изменения в голосе также тесно связаны с половым формированием девочки-подростка. Обычно все отклонения от прежнего нормального звучания предшествуют, совпадают или наступают после окончившегося полового созревания девушки, выражающегося в появлении у нее первых менструаций.

Некоторые признаки приближающейся мутации появляются, по нашим наблюдениям, иногда еще в детском возрасте, когда голос девочки, звучавший в свои 10—11 лет ровно и полноценно во всем своем объеме, начинает утрачивать звучность на центре голоса, на *ми-бемоль*¹ — *си*¹ или *фа*¹ — *до*². Эта беззвучность длится иногда недолго, а иногда и затягивается, когда в переходном возрасте голос совсем перестает звучать. В таких случаях объективный диагноз постороннего слушателя бывает суровым: «У девочки вокальных данных нет и обучаться ей пению нет никакого основания». Но проходит время, и прежняя звучность голоса начинает постепенно восстанавливаться.

При одном из таких случаев фониатрические наблюдения, которые вел врач-фониатр Алексеевко, подтвердили, что гортань девочки претерпевает большую изменчивость. При осмотре ее черпаловидные хрящи были так плотно сближены, что даже переkreщивались. Такое состояние длилось весь учебный год, и лишь через год картина гортани изменилась, черпала как бы стали на свое место, а вскоре и голос стал постепенно возвращаться к прежней звучности.

Самым частым отклонением от нормы у девочек надо считать утрату чистоты интонации. Девочка, которая ранее всегда чисто интонировала, вдруг начинает понижать звук. Самая тщательная работа педагога не в состоянии упразднить этот недостаток.

Такое явление наблюдается перед появлением первых менструаций, иногда совпадает с их приходом, а иногда и запаздывает. Продолжительность неустойчивости интонации чрезвычайно индивидуальна; иногда это неприятное явление проходит быстро, а порой длится очень долго, требует тщательной работы над дыханием, и постепенно проходит, когда устлавливается должная координация в звукообразующих гортанных и дыхательных органах. Научный сотрудник Института художественного воспитания Н. Д. Орлова, специально занимающаяся исследованием дыхания в период полового созревания девочек, имеет объективные показатели, что дыхание в это время подвергается изменчивости, что не может не отразиться на качестве звучания голоса.¹

¹ Н. Д. Орлова. Развитие голоса девочек. Изд. АПН РСФСР, М., 1960, стр. 33.

Иногда у девочек наблюдается сипота, какие-то ранее ненаблюдаемые призвуки. Все это связано с развитием мышц гортани, изменение которых придает голосу новое качество.

И, наконец, очень частое явление при формировании голоса девочек — усиленная работа языка, который в своем росте изменяет и движения. Нередко язык девочки становится буквально «лопатой», не уместающейся во рту и резко тянущейся в глубину глотки, в силу чего слово становится нечетким. Язык начинает усиленно работать своей спинной частью, отчего гортань принимает еще более низкое положение, голос начинает звучать ниже, а вся артикуляция становится очень глубокой. Если на это обстоятельство своевременно не обращается внимания, голос постепенно приобретает альтовое звучание, затяжелается, а иногда вырабатывается в искусственно низкий голос, что далеко не всегда оправдывается его основной природой. Мы долго не могли получить объяснения этому частому явлению, пока профессор Грачева в своей лекции, прочитанной в Ленинграде на семинаре вокальных педагогов в 1962 году, не указала на изменение положения гортани, которая опускается в переходные годы. Надо полагать, что это опускание гортани влияет на положение подъязычной кости и связанный с ней язык, который изменяет характер своих движений.

Продолжительность мутационных явлений как у мальчиков, так и у девочек очень индивидуальна. У мальчиков острые мутационные явления длятся от нескольких месяцев до нескольких лет. Режим голоса в данное время имеет решающее значение, так как спокойное обращение с голосом содействует более быстрому его успокоению, появлению ровности звучания и новой тембральной окраски. При отсутствии должного режима в годы перестройки голосового механизма гибнет большая часть подростковых голосов, нередко очень хороших и перспективных. Срывают голос не только поющие, срывают и те школьники, которые «нейстово» кричат на переменах, на улице, в пионерских лагерях и на спортивных площадках. К сожалению, школьное руководство еще мало придает значения охране голоса, не заглядывая в будущее нашего подрастающего поколения, которому помимо пения предстоит в жизни выполнить немало обязанностей, связанных со здоровьем голоса и с культурой речи.

Часто встречающиеся отклонения от нормы звучания голоса у девочек обязывают педагога очень осторожно, чутко и вдумчиво проводить занятия с девочками в период формирования их голоса, быть в контакте с родителями, просить матерей сообщать о наступившем физическом формировании их дочерей и временно освобождать их, на один-два месяца

от занятий. В дальнейшем педагог, получивший в свою очередь сообщение об очередном заболевании девочки, обязан освобождать ее от занятий.

Очень важно провести беседу с группой девочек-подростков, вступивших в фазу половой зрелости, о режиме голоса.

Ввиду важности периода мутации для вокального развития подростков рекомендуем читателям ознакомиться с литературой по этому вопросу:

- Д. Л. Локшин. О пении юношей в году мутации. — Сб. «Развитие детского голоса». Изд. АПН РСФСР, 1963.
Ф. Лысек. Мутация. Там же.
Е. М. Малинина. Смена голоса у мальчиков и девочек. — Сб. «Охрана детского голоса». Изд. АПН РСФСР, 1952.
Н. Д. Орлова. Развитие голоса девочек. Изд. АПН РСФСР, М., 1960.

ОСОБЕННОСТИ ЗАНЯТИЙ С ПОДРОСТКАМИ В ПЕРИОД МУТАЦИИ

Поскольку у мальчиков в первую очередь начинает сокращаться верхний отрезок диапазона голоса, учебный репертуар должен быть строго согласован с изменяющимся по объему голосом. Это передвижение диапазона протекает у каждого индивидуально, у одних быстро, у других медленно. Иногда появляется ломкость голоса, требующая нередко прекращения занятий на некоторое время. При отсутствии ломкости голоса занятия с мальчиками могут продолжаться и должны начинаться с настроенных упражнений, вырабатывающих ровное и спокойное звучание. Ниже будут приведены вокальные упражнения, которые могут быть безболезненно использованы в работе с мутирующими. При необходимости упражнения эти могут быть транспонированы в тональность, соответствующую данному звучанию голоса мальчика.

Наши наблюдения говорят, что если мальчик занимался с детства или до появившихся у него признаков мутации, прежние навыки легкого, свободного пения сохраняются у него и тогда, когда смена механизмов приводит его голос к более компактному звучанию.

Необходимо отметить некоторые случаи, когда голос мальчика перемещается из первой и второй октав в малую не постепенно, а внезапно. Подобные скачки наблюдались в тех случаях, когда голос у подростков «не спадал» до 17-летнего возраста (в силу чего занятия продолжались в соответствующих 1-й и 2-й октавах без каких-либо затруднений), а потом резко понижался. В двух случаях мальчики ушли с последнего урока с высоким детским голосом, а вернулись на следующий урок с мужским, понизившимся ровно на октаву, а в одном

случае скачок из верхней октавы в нижнюю (малую) произошел на глазах педагога: исполнявшаяся песня в высокой октаве внезапно зазвучала в малой, и голос уже не мог вернуться в диапазон прежнего звучания.

Оформление голоса у каждого мальчика-подростка происходит очень индивидуально: у одних безболезненные явления длятся полгода, у других — от 2 до 3 лет. Само собой разумеется, что там, где возможно иметь врачебную фониатрическую помощь, голосовой аппарат мальчика, равно как и аппарат девочки, должен подвергнуться осмотру и при ярко выраженных отклонениях от нормы всякие занятия должны быть прекращены.

В случае прекращения занятий с мальчиком должна быть проведена беседа о том, что голос его начал меняться, требует очень бережного с ним обращения и занятий в другом плане, чем те, какие с ним велись до сего времени. Если в хоровых коллективах или ансамблях для него может быть создана партия, отвечающая его голосовым возможностям, он может участвовать в этих коллективах, если же безвредных для его голоса партий нет, он должен оставаться под наблюдением у своего педагога по сольному пению и не столько петь песен, которых с таким ограниченным диапазоном очень мало, сколько разнообразных вокальных упражнений и попевок, развивающих его музыкальный слух и знакомящих его с элементами музыкальной грамоты. Но если и в этом ограниченном отрезке голоса появляются нездоровые звучания, свидетельствующие о ломке голоса, занятия следует прекратить и вести над мальчиком лишь указанные выше профилактические наблюдения.

Что касается девочек, то у них основное отступление от нормы выражается в утрате чистоты интонации, изменчивости окраски голоса преимущественно на центре, небольшом сокращении диапазона и ослаблении дыхательных функций. Иногда голос в целом делается более тусклым, моментами даже скрипучим, как если бы он был пересыпан песком. Бывают случаи, когда девочки начинают жаловаться на то, что им стало неудобно петь. К этому следует отнестись с большой остороженностью и сократить занятия до минимума, а иногда совсем их временно приостановить. В каждом отдельном случае, если занятия и продолжаются, они требуют большой осторожности с применением вышеприведенных методических установок.

Во время мутации как у мальчиков, так и у девочек очень меняется психика. Мальчики иногда сильно переживают новое состояние обедневшего у них голоса. На педагоге лежит обязанность разъяснить им закономерности этого явления, успокоить и уверить их, что голос к ним вернется, но будет уже

звучать, как у взрослого мужчины. Некоторые принимают это объяснение горделиво и с нетерпением ожидают появления у них мужского голоса.

У некоторых девочек в переходный период меняется характер, появляется большая замкнутость, в то время как некоторые делаются капризными. Нередко бывает, когда голос у девочек перестает звучать как раньше, они начинают терять веру в себя. В этих случаях особо важно, чтобы педагог подержал девочку добрым словом и заинтересовал ее каким-нибудь интересным репертуаром.

В заключение необходимо лишь указать, что роль педагога в период протекания мутации у подростков огромна, так как слуховой анализатор должен быть у них особенно обострен, а сердце должно быть открыто и чутко к переживаемым невзгодам подростков.

ЗАНЯТИЯ С ДЕТЬМИ СТАРШЕГО ВОЗРАСТА

Занятия с девушками и юношами 15—17 лет рассматриваются нами не только как укрепление всех навыков, приобретенных в предыдущие годы, но и как углубление сознательности, способствующей их дальнейшему развитию в области музыкальной культуры.

Для вновь поступающей молодежи вводятся с постепенной последовательностью методические присмы предыдущего возраста, но в этой группе общий результат вокального развития, естественно, не может дать того эффекта, какой получается при накопившихся навыках, приобретенных с ранних лет.

Независимо от того, что голосовая природа человека, как и весь его организм, подчиняются общим законам развития, ее черты выявляются в каждом отдельном случае индивидуально, и с их особенностями нельзя не считаться. На этом основании мы предостерегаем педагогов от штампов в работе, которые могут принести много вреда. Необходимо, чтобы все особенности ученика, выявившиеся в ряде лет, были глубоко проанализированы педагогом для определения характера дальнейшей работы. Слабые стороны ученика должны быть взяты на учет и сделаться доминантой в работе. Но эта доминанта должна применяться разумно, без насилия, так как у одних «покорение трудностей» происходит с меньшим, у других с большим напряжением, с чем необходимо считаться. Поэтому при исправлении недостатков педагог должен обладать «прозорливостью», терпением и настойчивостью, а ученик — вниманием, желанием и также настойчивостью.

В старшем возрасте воспитание дыхания принимает особо важное значение. Если у молодежи закрепилось умение расширять нижние ребра, то для сохранения их устойчивости дыхание должно получить дополнительную помощь от брюшных мышц, которые до того времени хотя и принимали в дыхательном процессе участие, но на них не фиксировалось особого внимания. Одним напряжением межреберных мышц осуществить длительную поддержку нижних ребер трудно. В певческом дыхании участвует целый ряд мышц, имеющих непосредственную связь с гортанными мышцами и влияющих на подвязочное давление.

В частности большую роль в певческом дыхании играет брюшной пресс: при его активности струя дыхания вытекает из дыхательного резервуара (легких, бронхов, трахеи) медленно, без толчков, эластично. Эта эластичность в большой мере зависит от значительной удаленности брюшного пресса от звукообразующего аппарата (гортани), что приводит как бы к эффекту «сглаживания» энергии брюшного пресса.

Необходимо подчеркнуть, что этот этап воспитания певческого дыхания может вырабатываться успешно лишь у тех учащихся, которые хорошо усвоили физические ощущения дыхания предыдущих лет, т. е. 1-го и 2-го этапов воспитания дыхания. Нужно следить за тем, чтобы звукоизвлечение следовало немедленно после произведенного вдоха, вызвавшего «дыхательную» установку. Если звукоподача запаздывает, дыхание растрачивается раньше времени, и его не хватает даже для коротких мелодических построений.

Все ощущения вокального дыхания в этом периоде воспитываются постепенно на упражнениях, попевках, песнях, отменяющих намеченной программе, сначала, как и в предыдущие годы, на коротких фразах, а затем на постепенно удлиняющихся.

Ученик обязан знать, какое он получил задание для того, чтобы спеть предлагаемую фразу от начала до конца на одном дыхании, и закончить последний звук раньше, чем он снимает его с дыхания. Ученик должен знать, что он может получить поддержку от брюшного пресса, в случае если у него дыхание иссякает. Так, например, в предлагаемом ниже упражнении легкое повторное раздвижение ребер и мягкое втягивание низа живота (его стенок) могут дважды помочь вокальной плавности при выносе на дыхание двух верхних звуков:



Этот мелодический рисунок с указанными «вилочками» помогает осуществить полное легато восходящего интервала. Подобная «вилочка», требующая от инструменталиста «смычкового штриха», для вокалиста не что иное, как «смычковый штрих дыхания», осуществляемый не мышцами гортани, а брюшным прессом.

Настроечные упражнения на отрывистом звуке, применяемые и в этом возрасте, независимо от того, что звуки извлекаются как бы отрываясь друг от друга, необходимо петь на едином «дыхательном смычке», при котором дыхание поступает в дыхательный канал не отдельными разорванными порциями, а плавной и неразрывной струей.

Для того чтобы учащиеся наглядно поняли, отчего зависит плавность и равномерность дыхания, полезно обратить их внимание на водяную струю, спокойствие которой зависит от ровности русла, по которому она протекает. Если на дне ручья нет камушков, струя движется плавно, но стоит ей столкнуться хоть с одним препятствием, как в ней моментально происходит завихрение, лишаящее ее прежнего спокойного протекания. Каждый ученик может проделать у себя дома еще более наглядный опыт при помощи водопроводного крана. Для этого надо предложить сначала повернуть кран круто, что вызовет сильный напор струи и большие брызги вокруг. Это докажет, что сила напряжения намного превышает силу сопротивления, и ее необходимо отрегулировать подкручиванием крана до тех пор, пока вода не побежит спокойной непрерывной струей.

На таком наглядном примере ученики смогут понять, чего от них хотят, а главное, что плавность дыхания, к которой стремятся все певцы, зависит не от количества вбираемого воздуха, а от его регулировки, которая вырабатывается временем и очень постепенно. Именно эта регулировка, т. е. выдыхание с умением предвидеть, как распределить дыхание, как использовать его силу, и есть самое трудное в вопросе дыхания, в котором опять главную роль на себя берут внимание и музыкальный слух как педагога, так и ученика.

Важно подчеркнуть, что от характера дыхания нередко зависит чистота интонации. При излишнем напряжении дыхания обычно наблюдается повышение звука (дистонирование); при недостаточном напряжении, при мышечной расслабленности — понижение (детонирование звука). Контролером этого явления должен быть развитый слух педагога и целенаправленное слуховое внимание ученика. Расслабление дыхательных мышц часто наблюдается у девушек в менструальный период, что и вызывает у них неточную интонацию, на что уже указывалось и о чем мы находим более подробный материал в работе Н. Орловой — «Развитие голоса девочек».

Но, как правило, чистота интонации находится в теснейшей взаимосвязи с координированными движениями голосового механизма и дыхательного аппарата. Отсутствие этой координации наблюдается у начинающих певцов, в особенности тогда, когда поющий, еще не создавший у себя этой координации, начинает петь без наблюдения своего преподавателя пения. Это одно из серьезных оснований, которое руководит нами для проведения занятий по сольфеджио не как отдельного предмета, а как составной части урока вокального ансамбля под руководством вокального педагога.

Заканчивая наши высказывания о воспитании дыхания, необходимо подчеркнуть, что все предлагаемые нами дыхательные упражнения должны рассматриваться как примеры работы над теми или иными особенностями дыхания. Вместе с тем не исключена возможность применения и других упражнений.

РАБОТА НАД ЗВУКОМ И РАЗВИТИЕМ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА

В старшем возрасте вокальные упражнения приобретают более разнообразный характер и на ладовую чувствительность делается все больший акцент. Работа над гаммами имеет цель сознательного слухового воспитания к ощущению интервалов, с умением отличить мажор от минора и диатоническую гамму от хроматической.

На каждого ученика должен составляться план программных требований данного этапа, выясняющих, на каких слуховых упражнениях должна вестись работа по звукообразованию. В этом возрасте подростки могут тратить на вокальные упражнения минут 10 и даже иногда больше, в особенности если упражнения являются вспомогательными и облегчающими усвоение разучиваемого художественного произведения.

Цели вокальных упражнений старшего возраста следующие:

1) Привитие свободного непринужденного звучания голоса во взаимодействии с углубленным дыханием; 2) воспитание активного внимания для развития у учеников способности к слуховому анализу; 3) развитие ладовой и тональной чувствительности в процессе пения гамм и ее интервалов, и как результат; 4) развитие внутреннего слуха, ценнейшего качества музыканта и певца.

Какие бы упражнения ни входили в план работы, они должны сначала преследовать цель «настройки голоса» (см. выше).

На этих упражнениях должны вырабатываться вокально-технические навыки, являющиеся не самоцелью, а впитываю-

щие в себя все то, что должно переноситься на вокальное произведение — для его наилучшего овладения.

Гамма должна быть очень хорошо интонационно отработана, раньше чем ее начинают исполнять в интервалах.

40

41

Ре-е ми-и, фа-а со-оль, ля-а си-и до-о ре

Ре-е до-о, си-и, ля-а, со-оль фа-а, ми-и ре

При пении гамм в интервалах необходимо обращать внимание ученика на активность брюшного пресса, помогающего «выносить» интервал на дыхании легато.

42

А-а-а-а-а-а-а-а

у-у-у-у-у-у-у-у

О-о-о-а-а

В гамме с секундами дыхание берется сначала каждые полтакта, затем на такте и, наконец, после двух тактов.

Пение гаммы по тетраордам полезно для развития внутреннего слуха.

43

Очень напевно

Сад мол-чит, у-снү-ли-пти-цы,

вдале-у-ко-дят об-ла-ка

44

Уж я ло-по-го-ко-ро-ню да ко-ро-ню

чи_ста се_ре_бро ко_ро_ню да хо_ро_ню.

45
Кто ж у нас ле_бе_дин! Кто ж у нас со_ко_лин!

Ле_бе_дин мой, ле_бе_дин со_ко_лин мой, со_ко_лин!

46
До. фа, фа, фа, до, фа, фа, фа, до, фа, до, фа, до,
фа, ре соль, соль, соль, ре, соль, соль, соль, ре, соль! Ре, соль, ре,
соль ми, ля, ля, ля ми, ля, ля, ля ми, ля ми, ля, ми,
ля! ля, соль, соль, соль! ля соль соль соль, ля, соль, ми, фа, ре, до!

47
По раз_ным стра_нам я ко_жу и мой су_рок со мно_ю

48

При нисходящих интервалах нижний звук интервала должен позиционно звучать на высоте верхнего звука.

49
гу_лень_ки, гу_лень_ки, да при_ле_та_ли гу_лень_ки

50

51
Зи_ма не_да_ром злит_ся, про_шла е_е по_ра, ве_сна в ок_но сту_чит_ся и го_нит со дво_ра

52
Тер_пе_нье и труд все пе_ре_трут!

53
Без тру_да не вы_та_щишь и рыб_ку из пру_да!

54 **Весело**
Ве_се_ло цве_ти_ки в по_ле пе_стре_ют, их по_мо_чам о_све_же_ет ро_са. Днем из лу_чи бла_год_ны_е гре_ют, пас_ко_во смо_трят на них не_бе_са

55

Сопровождать гамму инструментом следует лишь в начале, но как только чистое интонирование утверждается, ее необходимо петь без сопровождения; контроль над чистотой интонации проводится слухом ученика и педагога. Для достижения безупречной интонации гаммы ученик всегда должен помнить, какие ступени он поет, а педагог — иногда подсказать эти ступени.

Однообразие упражнений, применяемых от урока к уроку, притупляет слуховую остроту учеников и не приучает их быстро схватывать новые звукосочетания. Если урок должен начинаться с настроенных упражнений, то вводить новые упражнения совершенно необходимо. Предлагаемые попевки, построенные на звукосочетаниях, отработанных в упражнениях, необходимо исполнять после усвоенного упражнения не механически, а сознательно. Раньше чем исполнить как упражнение, так и попевку, ученик должен проанализировать их и установить между ними родственную связь. Такой анализ укрепляет слуховую память ученика и развивает у него чувствительность к интервальным соотношениям.

Мы имеем очень неоспоримые показатели того, что у некоторых учащихся слаба слуховая чувствительность к хроматизмам, в силу чего они нередко плохо их интонируют. Это подтверждается тем, что исполнение вокальных произведений, в которых эти хроматизмы встречаются, бываю не безупречными, и произведения остаются недоработанными из-за каких-нибудь двух-трех тактов, в которых эти «подводные рифы» встречаются. Если педагог знает недостаток своего ученика, он может предварительной работой облегчить разучивание трудных фрагментов. Так, например, разучивая песню: «Мой садик» Чайковского, полезно поупражняться предварительно на его первых звукосочетаниях, которые часто неправильно интонируются.

Такая же трудность встречается в последнем такте «Колыбельной» Моцарта, заканчивающейся хроматическим звукорядом. В этих случаях совершенно необходимо провести подготовку по пению упражнений на хроматизмах.

Еще большие трудности встретятся в песне-романсе Чайковского «Весна — уж тает снег». Приходится нередко слышать, как эту песню молодые певцы исполняют небрежно, если не сказать «грязно», что совсем не удивительно, так как песня изложена не просто и ее совершенно необходимо учить по нотам, а не только по слуху. Имея перед глазами зрительное подкрепление, ученик скорее сознательно воспримет сложность музыкальной ткани и уберется от интонационной небрежности. Вот почему педагогу никогда не следует давать произведений, им самим ранее не проштудированных, без учета встречающихся в нем трудностей.

Неменьшая звуковая чувствительность должна вырабатываться у учащихся при работе над песнями, в которых мелодический рисунок исполнен на одной высоте, о чем уже говорилось выше. Работа над этой трудностью требует в данном возрасте еще большего внимания, так как она тесно связана с устойчивостью дыхания.

На освоение минора можно рекомендовать следующие упражнения:

56



57



Следующие упражнения (восходящие и нисходящие хроматические секунды) могут быть полезны при работе над хроматизмами:

58



59



При пении восходящего хроматизма для точного интонирования у поющего должно быть ощущение «вползания» в последующий полутон, в то время как при нисходящем, наоборот, предыдущий полутон должен ощущаться на уровне самого высокого.

В заключение напомним, что ни одно упражнение не «сделает чудес», если в основу его не ляжет определенная цель.

Русский язык очень благозвучен и по количеству гласных является одним из наиболее «певучих». В то же время он сложен для произношения, так как его слова произносятся часто не так, как они пишутся.

Мы лишены возможности расширенно остановиться на вопросе вокальной орфоэпии и, поэтому указав на работы, в которых педагоги могут более углубленно ознакомиться с нормами произношения вокальной художественной речи, остановимся лишь на некоторых особенностях произношения, которые совершенно необходимо соблюдать в культурном пении.¹

Особенностью нашего языка следует считать неточное произношение гласных. Мы пишем — голова, а произносим — галава. Пишем — окно, а говорим — акно. Такое изменение гласных в речи обусловлено историческим развитием языка и вошло в норму. Однако эти изменения, допускаемые в речи, далеко не всегда могут быть допущены в пении, так как речевая гласная звучит коротко, а вокальная гласная продленно. Так, например, прозвучит не только антихудожественно, но и нарушит эстетическую норму русского языка фраза — «Прекрасная пальма растет», если она поется с применением речевого произношения: — «Прикрасная пальма растет».

Еще более необходимо следить за чистотой гласных, если их изменение «на речевой манер» наносит не только художественный ущерб исполняемому произведению, но и влечет за собой изменение значения слова (вместо «все летала, распевала» поют «все литала, распивала» и т. п.).

Наиболее часто встречающиеся изменения произношения в пении: глагольные окончания «ся» выговариваются как «са» — удивилса, рассердилса, обернулса и т. д. В неопределенной форме окончание «тсья» выговаривается как «щца» — распеващца, расставащца, возмущца и т. п. Окончание «сь» выговаривается как «с» — раскрыдас, потерялас.

Сочетание согласных «чн» и «чт» произносится как «шн» — «шт»: скушно, што, но слово «ничто» произносится так, как оно пишется.

В окончаниях прилагательных на «ый», «ий» гласный «ы» обычно произносится как нечто среднее между гласным «ы» и «а» — звучн $\begin{pmatrix} \text{ы} \\ \text{а} \end{pmatrix}$ й, слын $\begin{pmatrix} \text{ы} \\ \text{а} \end{pmatrix}$ й, тих $\begin{pmatrix} \text{и} \\ \text{а} \end{pmatrix}$ й, сладк $\begin{pmatrix} \text{и} \\ \text{а} \end{pmatrix}$ й.

В родительном падеже прилагательных и местоимений

окончание «ого», «его» выговаривается как «оваево, крайнева, роднова, ево».

В словах, происшедших от иностранных слов, не изменяются ни гласные, ни ударения. Так, например, нельзя произносить: вместо поэт — паэт, вместо аромат и октава — арапат и актава. Равно нельзя переносить в иностранных словах ударения и говорить: шобфер, партер вместо шофёр, партёр, а также коверкать иностранные слова и говорить: инцидент, лаболатория, компитентный, вместо — инцидент, лаборатория, компетентный и др.

Педагог обязан еще больше следить за правильностью речи русского языка и запрещать в нем делать неправильные ударения вроде: мблodeжь, стбляр, ходатайствовать и многие другие.

Согласные необходимо произносить очень четко в начале и в конце слова. Согласный звук, с которого начинается слово, имеет весьма важное «ключевое» значение, что обязывает произносить его очень четко. Так, например, если в слове «слушай» мы опустим звук «с» и скажем «лушай», слово потеряет свое значение.

Не менее важно, чтобы четко произносился финальный согласный звук, так как при его отсутствии слово также теряет свое значение, как, например, при пении: «поё, поё кукушечка», вместо «поёт, поёт кукушечка».

В то же время мы не рекомендуем сильно подчеркивать согласные звуки: в детском и юношеском пении это звучит часто нарочито и не совсем естественно: ррродина, пионерр, зззамолк и т. п.

И, наконец, закончим общим правилом произношения согласных в пении: если слово или слог заканчивается согласной, а за ним следует другое слово, то последняя согласная предыдущего слога присоединяется к последующему слогу. Так, необходимо петь:

Ме-жду не-бо-ми зе-млей
Пе-сня ра-зда-ет-ся...

а не
Меж-ду не-бом и зем-лей
Пес-ня раз-да-ет-ся...

Выполнение этого правила способствует обеспечению непрерывности звучания голоса в пении, т. е. каптилене.

В вокальной педагогике часто даются указания об укладе языка и форме рта. Одни педагоги требуют, чтобы рот был на улыбке, другие — чтобы он был приоткрыт на расстояние выставленного в него пальца, третьи — чтобы верхняя губа обнажала верхние зубы. Также нередко даются указания на уклад языка. Нам кажется, что все эти указания грешат против основного, так как не считаются с индивидуальной

¹ В. Багадуров. Вокальное воспитание детей, изд. АПН РСФСР, 1953, стр. 84—87. В. Садовников. Орфоэпия в пении, Музгиз, М.—Л., 1958.

природой певца. Есть много людей, у которых строение рта не позволяет подниматься верхней губе так, чтобы верхние зубы обнажались естественно, не искусственно, равно как и раскрытие рта «по мерке» далеко не всегда отвечает размеру рта и свободному опусканию нижней челюсти, что в этом вопросе является особенно важным.

Мы считаем, что рот в первую очередь должен быть непринужденным и естественным с такими же непринужденными и естественными движениями языка. Над укладом губ следует работать через гласные лишь в тех случаях, когда колорит голоса должен подвергнуться изменению, а не стремиться во что бы то ни стало к трафаретной улыбке.

Нужно следить за тем, чтобы рот не кривился, равно как и за тем, чтобы во время пения ученики не откашливались и не облизывали губы. Эта некрасивая манера очень часто наблюдается во время выступлений и производит очень неэстетическое впечатление.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ГОЛОСА

Несмотря на то, что природа голоса в основном проявляется уже в молодом возрасте, мы воздерживаемся от окончательного определения вида голоса в этот период, и вот почему. Развитие молодого, а у юношей и нового голоса, еще нельзя считать законченным, так как его формирование продолжает быть связанным со скрытыми от глаз морфологическими, физиологическими и нервно-мышечными изменениями. Поэтому мы считаем, что ни диапазон, ни сила, ни звучащая зона голоса не могут окончательно предрешить его характера, они могут лишь перспективно ориентировать на безболезненное обращение с ним.

Значительные трудности задача определения типа голоса представляет у тех учащихся, которые при бесконтрольном пении уже «напели» себе чуждое своей природе звучание. В силу этого, например, в искусственно созданном альте задерживается свободное развитие верхнего участка диапазона голоса, а искусственно «вытянутое» вверх сопрано нередко лишено самых необходимых для нормального объема голоса нижних звуков. Все это ведет к тому, что подобные искусственно высокие, как и искусственно низкие голоса лишаются полноценности и теряют звучность средних нот. Работа с такими голосами должна вестись прежде всего на естественном центре диапазона. При регулярной работе над центром крайние регистры при осторожном их использовании расширяются закономерно постепенно, в силу чего истинная природа голоса певца начинает выявляться произвольно в процессе развития голоса в целом.

Укажем также на то, что вид голоса необходимо определять не столько по его диапазону, сколько по его основному колориту и тембру. Равно нельзя руководствоваться силой голоса, так как не она решает его вид. Сила в ее здоровом виде (не форсированном) зависит преимущественно от развивающегося дыхания, правильной тренировки голосового аппарата.

Ошибки по определению тона голоса младших и старших подростков очень часто имеют место в хорах и, главным образом, со вторыми и третьими голосами, от которых требуется более «компактное» звучание. Это густое звучание, придающее звуковой хоровой палитре необходимые краски, нередко вырабатывается искусственным нажимом, а не свободной, естественной манерой пения. Известный и опытный хормейстер М. Ф. Заринская, руководящая в настоящее время самостоятельным Академическим женским хором в Ленинграде, во избежание искусственного форсирования альтовой партии усиливает количественно группу первых и вторых альтов и этим достигает равновесия в колорите звучания хора, а также придерживается основной закономерности развития голоса, неустанно работая над его центром.

Не менее опасным надо считать искусственно «вытянутое» сопрано или вообще сопрано, крайние верхи которого преждевременно эксплуатируются при еще не окрепшем дыхании. Обычный результат такого пения — тремолирование голоса и узелки на связках, а нередко и потеря голоса. Тут, чтобы не повторяться, хочется лишь еще раз высказать нашу лейтмотивную мысль русскими народными словами: «Надо учить петь наше подрастающее поколение „в прок“, а не „на потребу“».

В высшей степени осторожным должно быть определение голоса юноши после окончившейся мутации. В этом возрасте юноши рвутся исполнять недоступные для их голоса произведения, поэтому необходимо проявлять много педагогического такта, дружеских бесед и настойчивого умения, чтобы заинтересовать их в том репертуаре, который на данном этапе может безвредно содействовать здоровому развитию их голоса. Выше уже говорилось, что их голос в основном умещается в ре-мажорной малой октаве.

В заключение для определения перспективности голоса поющих (не окончательного), как среднего, так и старшего возраста (девушек и юношей) рекомендуем практический метод проверки их голоса на данном этапе развития при помощи следующих элементарных приемов: 1. Примерный диапазон можно определить при пропевании тонического мажорного трезвучия; начинать с Ми мажора и по полутонам переносить трезвучие то вверх, то вниз, изучая таким приемом

объем голоса. Педагогу следует определить по слуху, на каких нотах голос сохраняет не напряженное звучание.

2. Для определения тембра голоса можно воспользоваться пением звукоряда на пяти ступенях — вниз и вверх. Слухом определить, какая зона голоса звучит наиболее красочно и полноценно.

3. Для определения предельности диапазона просить повторять звук одной высоты (преимущественно кратковременно).

Исследование нижней границы голоса производить от re^1 (вниз) и верхнего — от re^2 (вверх). Предельный звук, как верхний, так и нижний, обычно начинает не точно интонироваться. Во избежание напряжения голоса этот звук на данном отрезке времени следует в репертуаре избегать и развивать его лишь постепенно при помощи соответствующих упражнений.

Приведенный прием исследования границ и характера голоса, разумеется, не является исчерпывающим, но, прибегая к нему, можно избежать грубых ошибок при определении вида голоса.

Подчеркнем, что правильное определение голоса дает право на его здоровое развитие и на долгое существование.

Поэтому мы воздерживаемся от преждевременного определения вида голоса и, работая преимущественно на его центре, крайние регистры развиваем очень осторожно. Поэтому у нас нет категорического деления голосов на сопрано и альты. При назначении учащихся на первые, вторые и третьи голоса мы руководствуемся преимущественно окраской голоса и его тесситурными возможностями. В вокальных произведениях, исполняемых старшими девушками соло, стараемся не превышать диапазона их голоса выше $соль^2$ и ниже $си$ малой октавы. Правда, в хоровых коллективах этот диапазон превышает в силу необходимости. Но в коллективном пении это менее опасно, чем в сольном. И все же считаем необходимым сказать, что назначение в хоровых коллективах на партии первых сопрано и вторых альтов должно проводиться очень осторожно во избежание форсировки молодых неокрепших голосов. К сожалению, хоровые произведения пишутся часто без учета возможностей голосов молодежи, и поэтому педагогам при отборе произведений бывает очень трудно избежать встречающихся с этой стороны трудностей. Но стараться обходить эти трудности все же необходимо.

Таблица диапазона голосов учащихся детского среднего и старшего возраста, поющих в хорах

*Хор детей младшего возраста —
7—10 лет (I—III кл.)*

1-й голос м. и д. — $до^1$ — $ми^2$
2-й голос м. и д. — $до^1$ — $до^2$

*Хор детей среднего возраста —
10—13 лет (IV—VI кл.)*

1-й голос м. и д. — $до^1$ — $фа^2$
2-й голос м. и д. — $до^1$ — $до^2$ ($ре^2$)
3-й голос м. и д. — $си$ — $до^2$
(альт)

*Хор учащихся старшего возраста —
14—17 лет (VII—X—XI кл.) (однородный)*

1-й голос д. — $до^1$ — $фа^2$ ($соль^2$)
2-й голос д. — $до^1$ — $ми^2$
1-й альт д. и м. — $си$ — $до^2$
2-й альт д. и м. — $ля$ — $до^2$ ($ля^1$)

*Хор учащихся старшего возраста —
девушки 15—17 лет, юноши 16—17—18 лет*

1-е сопрано — $до^1$ — $фа^2$, $соль^2$
2-е сопрано — $до^1$ — $ми^2$
Альт — ($си$) $ля$ — $до^2$
Тенор — $ре$ ($до$) — $ми^1$
Бас — $си$ ($до$) — $си$

УЧЕБНЫЙ МАТЕРИАЛ И РАБОТА НАД ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ИСПОЛНЕНИЕМ

Песня не должна разучиваться механически. После того, как вокальное произведение ученик впервые услышит, он должен его «увидеть», «понять», «представить», «почувствовать» и «передать». Эта цепь овладения вокальными произведениями не должна разрываться, хотя и возникает она у каждого индивидуума по-разному, и вырабатывается у некоторых очень медленно, так как быстрота овладения ею несомненно зависит от одаренности ученика, а также от типа его высшей нервной деятельности. Практика показала, что подвижные типы быстрее реагируют на «видение» и «представление», скорее «раскрываются» для передачи воспринятого, чем флегматичные. Однако несмотря на то, что у последних реакция эмоциональных впечатлений более медленная, их восприятие художественного произведения носит иногда более глубокий характер и выражается в проявлении большей теплоты и часто ярко выраженной эмоциональности. Надо ли говорить, как важно педагогу «понять» своего ученика, почувствовать, какие струны у него можно скорее всего

вызвать к звучанию и умело их использовать! Уже в юношеском возрасте бывают молодые люди, способные подняться до героического вдохновения, взволновать своей горячей эмоциональностью или тронуть сердце слушателя теплой лиричностью исполнения. Но даже у самых способных такое вдохновение не падает с неба, а подготавливается длительной и вдумчивой предварительной работой. Нельзя довольствоваться одним текстом, если в песне воспевается, например, любовь к Родине, к партии, к героям. Одним сочетанием текста с музыкой трудно передать любовь к Родине, если это величайшее гражданское чувство не будет освещено подтекстом, т. е. рядом примеров, ярких картин и глубоких переживаний, наталкивающих ученика на мысль, за что и почему он любит Родину; почему, например, дерево «березка» является для русского человека как бы символом Родины настолько, что даже некоторые художественные коллективы носят ее название. Подобные беседы не могут не вызвать в ученике ответной реакции, поэтому беседы следует проводить до тех пор, пока глаза ученика не скажут, что он увидел, что понял и что почувствовал.

Но, конечно, нельзя не отметить, что выразительное начало пробуждается у некоторых учеников очень медленно. Причин здесь может быть очень много, и объяснить застойность выразительности одной бездарностью ученика никак нельзя, тем более, что она связана иногда даже у самых способных учеников с большой стеснительностью. Природная стеснительность ученика, сковывая его, не позволяет прорваться наружу затаившимся в нем и уже иногда назревшим чувствам. Подобная скованность не раз наблюдается и у способных учеников, которые в классе, будучи окруженными со всех сторон и смотрящими на них товарищами, поют бледно, невыразительно, ничего перед собою не видя. В то же время на выступлениях у этих учеников нередко прорывается «все» отложившееся в их «внутренней эмоциональной сфере». Так, однажды, работая над патристической песней композитора Чишко «Ладога», мы никак не могли добиться у ученицы гаммы нарастающих эмоций, заложенных в песне, рассказывающей о ленинградцах во время Отечественной войны. Озеро Ладога стало для них «дорогой жизни», выводящей их из окруженной врагами «маленькой земли» на «большую землю». Многочисленные беседы, проводимые на эту тему, никак не настраивали девочку на искренность и правдивость исполнения. Но вдруг на концерте она спела эту песню с такой неподдельной искренностью и с таким неожиданным вдохновением, что некоторые слушатели, пережившие все ужасы блокады, тихонько утирали слезы во время ее пения. Когда после концерта

девочке задали вопрос, почему они никогда так не пела на уроках, она ответила, что на уроках она «стеснялась девочек».

Приведенный случай свидетельствует о постепенном накоплении художественных образов и внезапном их раскрытии, о внезапном вдохновении, пришедшем на сцену.

Скованность ученика в результате его стеснительности еще не является основанием, чтобы ставить на него «окончательный крест» не только за его исполнительскую, но и общемзыкальную непригодность. Иногда у мало подающего надежды ученика скачок в сторону выразительности и музыкальности происходит так неожиданно, что педагог перестает его узнавать. И нет для педагога большей радости, как увидеть этот «расцвет» в ученике, которого он даже не мог и предвидеть.

В выразительном пении немаловажную роль играют динамические оттенки, но как в детском, так и в старшем возрасте ими следует распоряжаться очень умело и постоянно помнить, что контрастные краски форте и пиано тесно связаны с культурой звука. Если в предыдущие годы у детей и подростков во избежание форсировки голоса не должно допускаться полное форте, то в старшем возрасте оно может быть допущено при условии достигнутой координации голоса с дыханием и резонаторными полостями, закономерно усиливающими звук при правильном их использовании.

Что касается пиано, то прибегать к нему в сольном исполнении следует как можно реже, так как овладение им требует многолетней работы, и в детском возрасте еще достигнуто быть не может. Обычный результат пения на пиано — снятие голоса с «опоры» дыхания. Это воспитывает в ученике небрежность исполнения и вредную привычку петь «без дыхания».

Дети даже в старшем возрасте не всегда понимают, что для того, чтобы полностью овладеть произведением, над ним необходимо длительно работать, «впевать» его и всесторонне музыкально «вынашивать»; им кажется, что если они выучили песню наизусть, знают ее текст, то песня уже готова и ее можно сменить другой. Нужно разъяснять детям важность углубленной работы над вокальным произведением. Но если педагог чувствует, что разучиваемая песня ученику надоела и интерес к ней погас, не следует его насиловать. Опыт показал, что в таких случаях лучше приступить к разучиванию нового произведения, а к старому возвращаться время от времени. Иногда, даже независимо от желания ученика, недоработанное произведение полезно отложить и вернуться к нему через некоторое время. Такое возвращение чрезвычайно полезно, так как при повторении новые

приобретенные умения ложатся на старые легче и укрепляются при таком методе скорее, а навыки, закрепленные постепенно, оставляют в учащемся более крепкий сознательный след.

При воспитании молодежи приходится нередко сталкиваться с неподготовленным и мало развитым художественным вкусом. Они любят петь то, что уже слышали или сами запомнили по слуху. Это иногда сказывается в желании разучить мало художественное произведение легковесного эстрадного стиля. В таких случаях педагог должен быть очень принципиальным и объяснить, что данная песня мало художественна и что она не может принести пользы музыкальному развитию, и поэтому вводить ее в план занятий не имеет смысла. Тем временем необходимо постараться привлечь внимание ученика таким произведением, которое может его заинтересовать. К сожалению, это не всегда бывает легко. Молодежь постоянно слышит эстрадную музыку, которая ни по музыкальным интонациям, ни по содержанию текстов в учебной обстановке неприемлема. Нередко учащиеся сами приносят подобную литературу в класс и просят педагога ее с ними разучить. Все это вносит серьезный конфликт в вокально-воспитательные задачи. Открыть двери для такого музыкального репертуара — значит отравить учебную атмосферу малоценным, а иногда и низкопробным репертуаром. Поскольку «дурной пример заразителен», за таким репертуаром могут потянуться еще и остальные учащиеся. Поэтому мы считаем, что, как правило, педагог должен отвечать категорическим отказом на просьбы разучивать в классе песни подобного низкопробного жанра. Однако молодость есть молодость, и в этом возрасте желание петь что-нибудь веселое и увлекательное вполне естественно, все дело лишь в качестве такого молодежного репертуара. Тут для наших композиторов тоже большая задача — создать здоровый, увлекательный и изящный репертуар хорошего вкуса и им оградить молодежь от влияния дешевых, а нередко и вредных музыкальных интонаций, способных обеднить, а не обогатить духовный мир молодежи. Эта помощь нам, педагогам, сильно нужна.

ВОКАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ И АККОМПАНеМЕНТ

Вокальные ансамбли являются необходимой формой работы при занятиях учащихся сольным пением. Основная цель вокальных ансамблей — развить у вокалистов музыкальность, гармоническое чутье, привить хороший вкус к музыке и любовь к коллективному пению.

Вокально-музыкальная культура, которую учащиеся приобретают в вокальных ансамблях, развивая их общую музыкальность, также помогает им самим делаться культурными слушателями, способными разбираться в качестве пения не только своих товарищей, но и вокалистов, выступающих на профессиональных концертных и театральных площадках. Многие из таких ансамблистов после окончания кружков сами становятся руководителями ансамблей в самодеятельности и несут вокальную культуру в окружающую их среду. Некоторые из участников ансамблей, еще будучи школьниками, составляют вокальные ансамбли среди своих товарищей в школе.

Полноценное овладение вокальным произведением может быть осуществлено лишь в том случае, если работа над ним протекает при регулярном участии аккомпаниатора. Плохо, когда сопровождение бывает от случая к случаю и когда аккомпаниатор не знает ни исполняемого произведения, ни требований вокального педагога, ни особенностей ученика-исполнителя. Аккомпаниатор должен обладать таким же тонким дифференцированным слухом, каким и педагог пения. Умение соразмерить силу звука инструмента с силой голоса поющего ребенка и подростка — первое условие для пианиста, желающего работать в области детского пения. Если пианист не способен или не хочет соразмерить силу своего удара на инструменте с силой детского голоса, он не должен браться за эту работу.

Редко бывает, чтобы вокальный педагог настолько владел инструментом, чтобы мог сам сопровождать исполнение ученика на выступлениях, а если бы и мог это делать, то постоянно прибегать к этому не следует, так как для того, чтобы иметь полноценное представление о своем ученике, педагог обязательно должен его слышать со стороны, а не сидя за роялем.

Очень важно, чтобы работа вокального педагога и аккомпаниатора проводилась в полном контакте и взаимопонимании. В прорабатываемом произведении пианист не должен занимать пассивную и безразличную роль, так как в работе двух руководителей должно быть единогласие при установке в произведении нюансировок, темпов и динамических оттенков.

Аккомпаниатор обязан тщательно следить за точным исполнением мелодического рисунка, не прощать ученику ритмических ошибок, невыполнения пауз, должен научить ученика своевременно вступать и знать, в каких фрагментах произведения певец может «сбиться» из-за сложного аккомпанемента, не всегда оказывающего мелодии гармонической

поддержки и, наконец, знать, где модуляционные переходы из одной тональности в другую способны отвести исполнителя от точного интонирования, а для этого в процессе занятий оказывать ученику необходимую помощь.

В произведениях с вступлением ученика необходимо научить своевременно начинать петь, что не всегда легко, если вступительная музыкальная фраза не заканчивается.

При выходе на сцену учащийся должен раскланяться легким наклоном головы, а при исполнении не оборачиваться и стоять спокойно, не вертаться. Если произведение заканчивается не пением, а музыкальным отыгрышем, ученик обязан спокойно выждать его окончания, спокойно поклониться и также спокойно, не убегая, уйти с эстрады. Необходимо отметить, что при сольном исполнении большую роль играет нервная система ученика: если она не в порядке, самый одаренный ученик, выполняющий на уроке все предъявляемые к нему исполнительские требования, теряется в новой обстановке и «угасает» от чрезмерного эстрадного волнения.

На этом основании мы в наших воспитательных задачах ставим здоровую нервную систему учащегося на первое место. Чем позднее нервный ученик начинает заниматься, тем медленнее регулируется его нервная система. В младшем возрасте дети не волнуются, они более непосредственны и поют «как птицы», одни лучше, другие хуже. Если это равновесие доносится до старшего возраста, то это очень способствует успеху выступления; в старшем возрасте устранение нервозности ученика требует длительной работы, к сожалению, не всегда за ограниченностью времени оканчивающейся успешно.

Регулировке нервной системы большую помощь оказывают вокальные ансамбли, в которых исполнители, выступая коллективно, постепенно привыкают к новой эстрадной обстановке, а выполняя солирующие партии, постепенно «втягиваются» в ответственные задачи и начинают преодолевать волнение. Для тех же учащихся, которые впоследствии продолжают обучаться пению в профессиональных учебных заведениях, эта ранняя сценическая подготовка оказывает незаменимые услуги, так как умея владеть собою с детства, студенты не теряются на первых ответственных концертных выступлениях.

Заканчивая наш скромный труд, который мы отнюдь не считаем исчерпывающим, но который мы позволили себе изложить как опыт, накопленный в результате долголетнего пути и поисков методов здорового вокального воспитания нашего подрастающего поколения считаем долгом выразить

глубокую благодарность научным работникам, подтверждающим, что пути, избранные нами, не противоречат здоровому физиологическому развитию вокальной природы детей, подростков и молодежи: профессору В. Г. Ермолаеву, врачам-фониатрам Н. Ф. Лебедевой, Т. Е. Шамшевой и Р. И. Райкину, оказывающим постоянную фониатрическую помощь нашим воспитанникам; кандидату биологических наук В. П. Морозову, уделяющему в своей лаборатории много внимания объективному изучению возрастных особенностей детской голосовой функции; а также товарищам, принимавшим горячее участие в обсуждении и систематизации данной работы; М. П. Влиновой, М. Ф. Заринской, И. В. Боровик, Р. Г. Борщевской, В. И. Морено, М. Н. Евсеевой и научному сотруднику Н. Д. Орловой.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
К молодым вокальным педагогам	9
Организационно-воспитательная работа	16
Занятия с детьми младшего возраста	19
Общие требования	19
Первые вокальные упражнения	22
Особенности работы над дыханием	29
«Жороговорки»	35
Знакомство с нотными знаками	36
Замечания к разучиванию песни	39
Музыкальные игры	41
Занятия с детьми среднего (переходного) возраста	44
Дальнейшее развитие дыхания	44
Слово в пении	48
Вокальные упражнения	49
Работа над разучиванием и исполнением песни	56
Мутация у мальчиков	59
Мутационные явления у девочек	62
Особенности занятий с подростками в период мутации	65
Занятия с детьми старшего возраста	67
Дыхание в старшем возрасте	68
Работа над звуком и развитием музыкального слуха	70
Произношение в пении	76
Определение голоса	78
Учебный материал и работа над художественным исполнением	81
Вокальные ансамбли и аккомпанемент	84

Малинина Екатерина Михайловна

ВОКАЛЬНОЕ ВОСПИТАНИЕ ДЕТЕЙ

Т. п. 1966 г. № 1351

Редактор Т. Воробьева

Худож. редактор Л. Рожков

Техн. редактор Ф. Сорина

Корректор Н. Яковлева

Сдано в набор 5/11 1966 г. Подписано к печати
20/VII 1967 г. М-16235. Формат 60×90^{1/16}. Бумага
типографская № 2. Бум. л. 2,75 Печ. л. 5,5 (5,5).
Уч.-изд. л. 5,26. Тираж 10.000 экз. Заказ № 319.
Цена 26 к.

Издательство «Музыка». Ленинградское отделение.
Ленинград, Д-11, Инженерная, 9.

Ленинградская типография № 4 Главполиграфпрома Ко-
митета по печати при Совете Министров СССР, Социали-
стическая, 14.