

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР  
ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ УЧЕБНЫХ  
ЗАВЕДЕНИЙ И НАУЧНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ  
ЦЕНТРАЛЬНЫЙ НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КАБИНЕТ  
ПО УЧЕБНЫМ ЗАВЕДЕНИЯМ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА**

Рекомендовано главным управлением учебных заведений и научных учреждений

Д. Е. ОГОРОДНОВ

**КОМПЛЕКСНОЕ МУЗЫКАЛЬНО-  
ПЕВЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ  
(Работа по алгоритму)**

**МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА ДЛЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ  
ДЕТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ И ШКОЛ ИСКУССТВ**

*Автор — Д. Е. Огороднов, внештатный методист ЦНМК МК РСФСР*  
*Рецензенты — В. Л. Чаплин, кандидат искусствоведения, доцент кафедры сольного пения*  
*ГМПИ им. Гнесиных;*  
*Н. А. Яновская, зав. музыкальным отделением ДШИ № 4 г. Москвы.*  
*Ответственный за выпуск — И. М. Старостина.*  
*Редактор — О. М. Гутина*

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение .....	3
Работа по схеме-алгоритму. Общие сведения .....	7
Работа над вокально-ладовыми упражнениями .....	11
Первые вокально-ладовые упражнения .....	16
Приложение. Памятка педагогу в вокальной работе с детьми и с самим собой .....	24
Рекомендуемая литература .....	26

## Введение

Вопросы музыкального и эстетического воспитания детей приобретают сегодня исключительно большое значение, поскольку они тесно связаны не только с наиболее актуальными вопросами педагогики, психологии, других смежных наук, а также проблемами общих и частных методик в музыкальном образовании и воспитании, но, прежде всего, с острейшими проблемами идеологии, культуры, нравственности, фундамент для развития всех способностей человека, в том числе и музыкальных, закладывается в раннем детстве. При этом важность именно музыкально-певческого воспитания трудно переоценить. Достаточно указать на то, что воспитание слуха и голоса сказывается на формировании речи. А речь, как известно, является материальной основой мышления. Кроме того, воспитание музыкального ладового и метроритмического чувства связано с образованием в коре головного мозга человека сложной системы нервных связей, с развитием способности его нервной системы к тончайшему регулированию процессов возбуждения и торможения (а вместе с тем и других внутренних процессов), протекающих в организме. Эта способность нервной системы, как известно, лежит в основе всякой деятельности, в основе поведения человека. Замечено также, что планомерное вокальное воспитание оказывает благотворное влияние и на физическое здоровье детей.

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

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

Представьте себе, что вы входите в кабинет, где сейчас начнутся занятия с учащимися 4-5 классов. Из кабинета слышна негромкая музыка. Дети идут спокойно друг за другом — не маршируют, не топают, не торопятся — уверенно рассаживаются (каждый знает свое место). Кабинет просторный, с высоким потолком, вверху открыта фрамуга, и свежий воздух, постепенно согреваясь, заполняет кабинет. В кабинете чисто, уютно, — а это очень важно для создания рабочего, творческого настроения у ребят. На стене висит плакат-памятка педагогу по вокальной работе.<sup>1</sup>

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

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

---

<sup>1</sup> Эта памятка дается в приложении к данной методической разработке.

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

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

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

Знаменитый итальянский педагог Ноццари часто напоминал своим ученикам, что самое главное качество в голосе — нежность, что «сила голоса приобретается от упражнения и времени, а раз утраченная нежность (*delicatezza*) навсегда погибает».<sup>2</sup>

Великий певец Энрико Карузо говорил: «Поет тот, кто поет *legato*», т. е. тот, кто умеет протягивать звук. Значит, учить петь — это и значит, прежде всего, учить тянуть звук, но звук не простой, а нежный, задушевный, выражающий чувства. По выражению Шаляпина «жест — это не движение руки, а движение души». Так и голос — не звук, а души выраженье.

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

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

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

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

---

<sup>2</sup> Б. В. Асафьев. Избранные труды в пяти томах. — М.: АН СССР, 1952. — Т. 1, с. 75.

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

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

Голос по объему может быть не две, а скажем, полторы октавы и даже меньше (хормейстер покажет, как спеть, пользуясь транспонированием). Небольшим голосом обладал, например, М. И. Глинка, но пел мастерски, профессионально. Такое камерное пение педагога наиболее удобно и особенно подходит для работы с детьми — тем более в классе или небольшом кабинете. Акустика помещения очень помогает в воспитании голоса, вокальных навыков. При хорошей акустике помещения ни педагогу, ни детям нет необходимости напрягаться при пении: голосовой аппарат легче находит наиболее непринужденную манеру звукоизвлечения. А это является важнейшим условием для перспективного развития голоса и музыкальных способностей как ребенка, так и взрослого. Известно, что при спокойном, даже тихом пении человек лучше слышит себя, лучше управляет своим голосом.

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

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

1. Низкие тона (например, ре — реб — до первой октавы) могут спеть без напряжения и тихо большинство детей, начиная с 6-7 летнего возраста.
2. Наличие низких тонов в диапазоне голоса ребенка связано с формирующимся у него с этого возраста смешанным типом голосообразования, предназначенным природой для речи.
3. При смешанном типе голосообразования в нижнем диапазоне голосовой аппарат (его мышечное звено) работает более полноценно и физиологически оправдано (перспективно) — поэтому здесь и тембр голоса богаче.
4. Включение в работу голосовых мышц создает дополнительные условия для проявления эмоций при пении, поскольку эмоции всегда связаны с каким-то «моторным стержнем» (по Ухтомскому), т. е. с работой мышц.
5. От каждого мышечного волокна отходит нерв, поэтому связь с корой головного мозга усиливается. Вследствие этого улучшается управление голосом, облегчается координация его работы с жестом, укрепляются и уточняются музыкальные представления, развивается память.
6. Методика не запрещает никому из детей петь и выше, если у них в голосе содержатся более высокие певческие тона. Но поскольку, как показывает опыт, это бывает редко, приходится на практике начинать работу с детьми, фактически, со II голоса, а «первые» включаются в работу позднее. Следует сначала развивать нижний отрезок диапазона, а затем середину.

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

Ни в коем случае не стоит увлекаться высотой и силой звука, потому что при этом невольно форсируется не только сам звук, но и весь процесс формирования голоса. При работе над тембром характер звукоизвлечения должен быть непринужденным (а непринужденность пения и тембр голоса тесно связаны: при отсутствии свободы в голосе никогда не образуется такое важнейшее свойство тембра, как вибрато!). При пении вокально-ладовых упражнений надо соблюдать еще и «закон полутона», т. е. не изменять тональность более чем на полутон. При этом если работа идет над определенным по высоте, хорошо звучащим тоном диапазона, то соседний звук, отстоящий на полутон, формируется тембрально сам собой. Когда он «созреет», следует брать и его в работу для дальнейшей обработки уже на песенном материале. Получается, что с голосом надо поступать так же, как и с самим ребенком — ему надо дать некоторую степень самостоятельности в развитии. От этого он только выиграет.

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

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

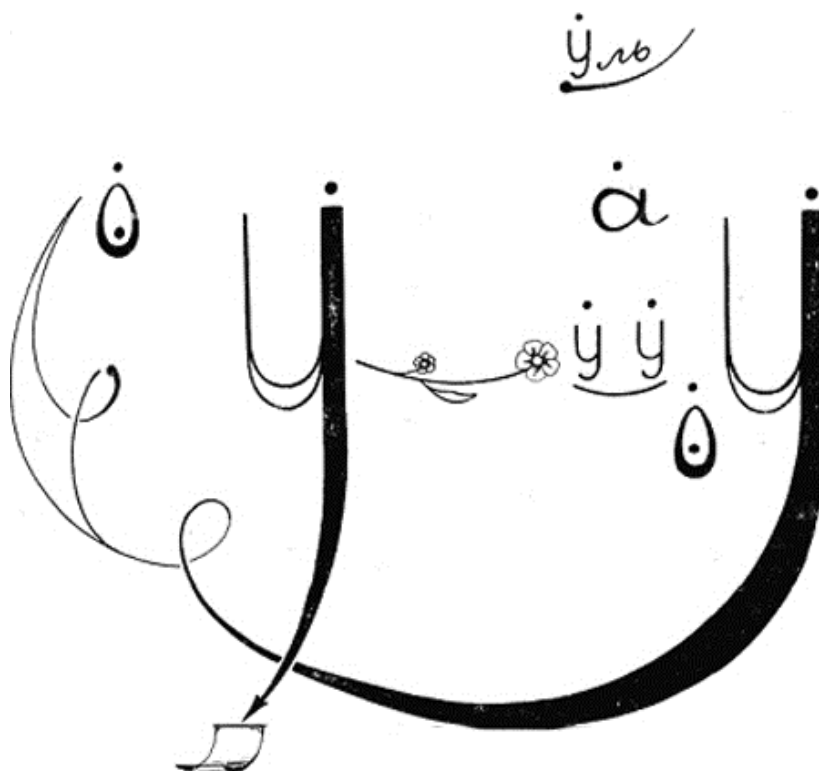
Поэтому следует решать задачу осторожнее, аккуратнее, лучше медленно, но делать все комплексно и сразу хорошо. Для этого в методике КМПВ и разработаны упражнения с минимальным шагом программы.

## Работа по схеме-алгоритму. Общие сведения

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

Алгоритм представлен в виде плаката.

### Пример № 1:



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

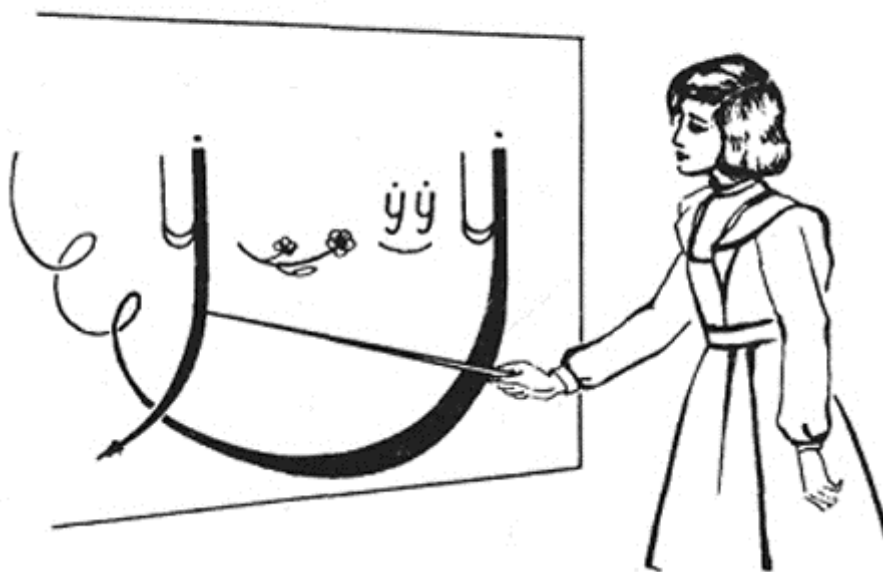
Упражнение с повторением образует четырехтакт, то есть музыкальное предложение. Каждая волна схемы представляет собой долю такта. Сильные доли изображены жирными линиями, слабые — тонкими. При работе обозначенный метр надо ясно выражать и движением руки по схеме, и голосом. Сначала у схемы ведет показ сам учитель, а затем и каждый из учеников самостоятельно. По ходу движения указки по схеме, в заданном темпе и метроритме все дети поют упражнения, повторяя те же движения правой рукой (левая «дежурит» у щечки).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Опыт показывает, что когда у детей левая рука «дежурит» у щечки, она контролирует раскрытие рта. При этом заметно улучшается не только произношение, но и тембр голоса и чистота интонации. Чтобы правильно выполнить задачу, достаточно бывает предложить детям слегка надавить пальцами на щеки так, чтобы кончики пальцев как бы раздвинули зубы и подбородок опустился. В этом положении ребенок должен хотя бы раз пропеть.

При этом все выполняют ряд отдельных, но связанных и следующих друг за другом операций (вокальных движений), предписанных схемой. Таким образом, движение руки является одновременно и эмоциональным дирижерским жестом, и в каждый конкретный момент указывает на ту операцию, то вокальное движение, отраженное в схеме, которое каждый ученик должен выполнять.

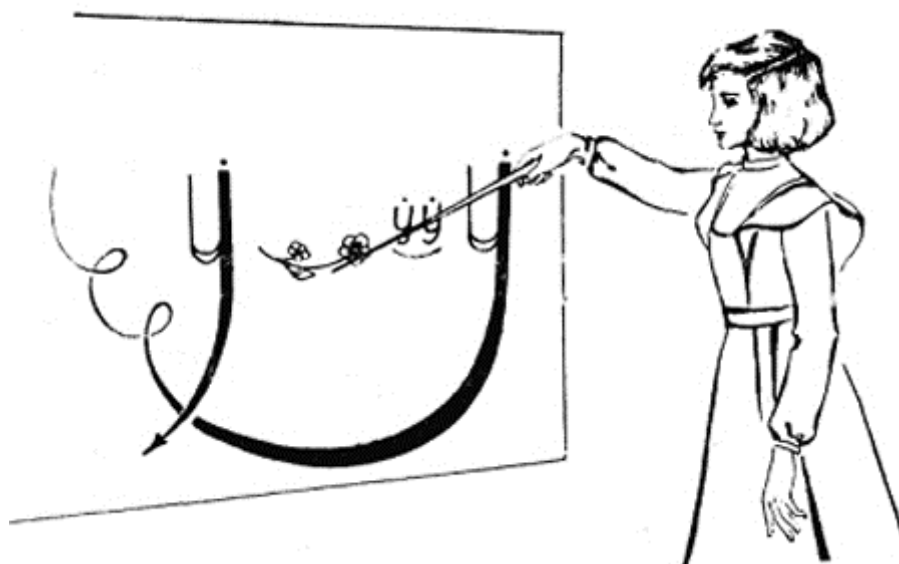
### Обозначение операций (вокальных движений)

Пример № 2



1. Стрелка говорит о том, что на слоге **УХ** (на согласном) делается активный выдох (на сильной доле). На слабом времени той же доли — закрыть рот.

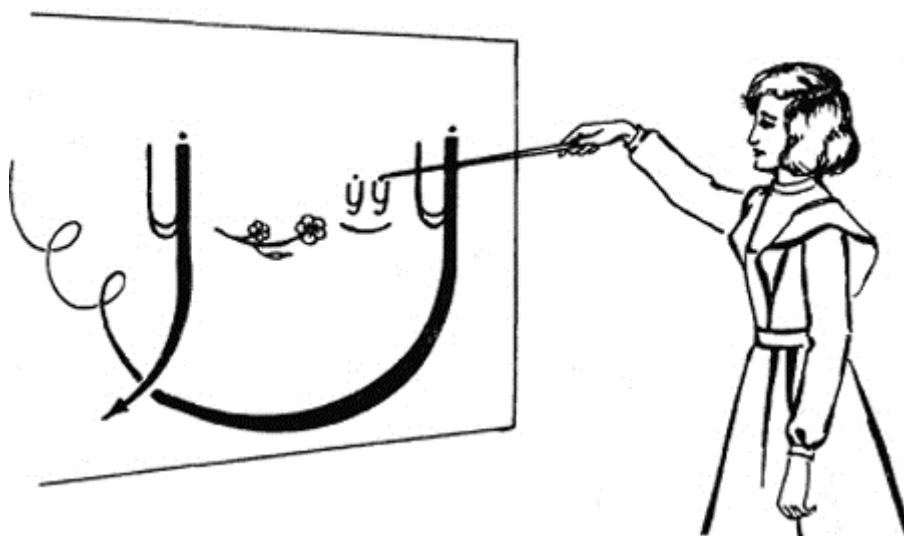
Пример № 3





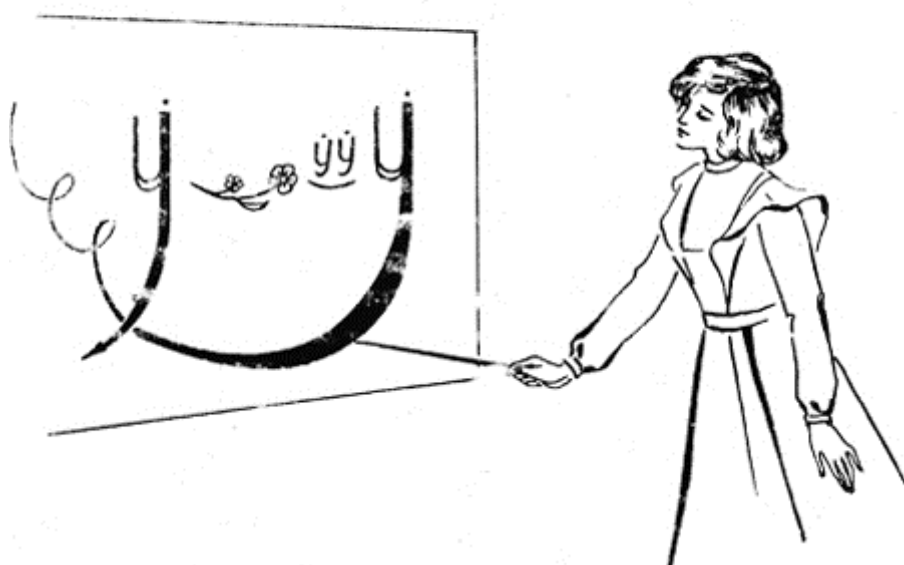
2. Следующая вправо дужка с изображением цветочка и листочка — вдох через нос (эмоциональный, с удовольствием, как вдыхание приятного аромата цветка).

Пример № 4

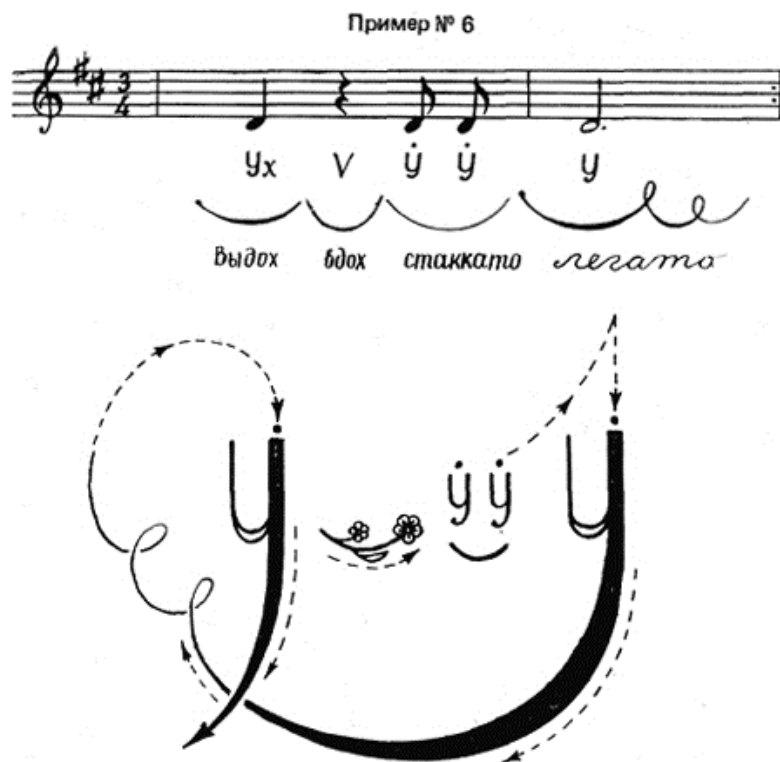


3. Точки над маленькими *y* — исполняются приемом легкого *staccato*.

Пример № 5



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



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

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

Каждое звено данного упражнения — выдох, вдох, *staccato* — приходится на одну долю, такта, а *legato* — на четыре доли, включая выдох на сильной доле в следующем такте. Каждому звену как отдельному движению голосового аппарата соответствует отдельное движение руки «дирижера» — педагога или ученика, — выраженное соответствующей деталью схемы. Это значительно облегчает усвоение элементов и всего упражнения в целом.

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

Схема должна быть выполнена аккуратно, разнообразно по цвету и тону, чтобы оттенить разные гласные, ступени лада и доли такта.<sup>4</sup>

Размеры схемы должны соответствовать возрасту детей:  
младший возраст — 60×80 см; средний возраст — 70×90 см; старший возраст — 80×100 см.

<sup>4</sup> Все буквы **У** (I ступень лада) — синий цвет (со светотеневыми переходами); **УЛь**, точка и дуга под ней (III ступень) — зеленый; **А** (II ступень лада) — красный; **О** в правой части алгоритма (VII ступень) — фиолетовый; **О** в левой части алгоритма (II ступень) — светло-коричневый.

## Работа над вокально-ладовыми упражнениями

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

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

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

Какие гласные вы знаете?

*(Дети отвечают)*

Нам надо начать с самого простого. Когда плачет маленький ребенок, что он произносит?  
*(Выясняется, что УА)*

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

Детям предлагается песня-игра «Ворон».

Учитель поет запев песни, а дети отвечают за ворона.

### Пример № 7

Музыкальный пример № 7, песня-игра «Ворон». Музыка записана на нотном стане (ключ F#, 2/4). Запев (Преподователь) и ответ (Дети) разделены двойной точкой. Под нотами даны три варианта текста.

Преподователь: Дети:

1. Си-дит во-рон на ду-бу,  
Он иг-ра-ет во тру-бу.  
у у у у у у.

2. Он иг-ра-ет во тру-бу,  
во се-ре-бря-ну-ю.  
у у у у у у.

3. Тру-бу то-че-ну-ю,  
По-зо-ло-чен-ну-ю.  
у у у у у у.

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

### Пример № 8



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

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

- Почему одни буквы маленькие? Дети отвечают: *«Петь надо тихо».*
- А другие буквы большие? Ответ: *«Петь громче».*
- Что означают точки над буквами? Дети: *«Точки означают, что петь надо коротко».*
- Что означает дуга? Дети: *«Линия дуги означает, что надо петь протяжно».*
- Что означает двойная линия большой буквы **У**? Дети: *«Надо ниже опустить подбородок, шире открыть рот, особенно когда указка движется по утолщенной части дуги».*

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

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

- атаковать звук штрихом *staccato* (на слабой доле) тихо, непринужденно, легко, снимая этим с голоса напряжение, которое у детей всегда присутствует и в разговорной речи;
- хорошо открывать рот при пении гласного **У**, опуская при этом свободно подбородок;
- атаковать звук на сильной доле так же легко, как и на слабой, но затем, протягивая, выразительно усиливать его, еще больше опуская подбородок, углубляя звук.
- чувствовать слабую долю как затакт и разрешать ее в сильную, в долгий звук;
- усиливать и ослаблять звук, то есть управлять его динамикой.

В формировании вокальных навыков многое зависит от характера движений руки педагога и ученика — дирижера, стоящего с указкой у алгоритма.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Для сравнения можно показать детям разницу в звучании при разных положениях рта: сначала приоткрытом, затем хорошо открытым.

После показа предложите детям сделать то же самим. Похвалите тех, кто делает это правильно. Покажите их работу классу (дети лучше подражают друг другу, чем учителю).

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

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

приемом можно пользоваться и при работе над песнями. Как уже было сказано, практика работы показывает, что для сохранения непринужденности в звукоизвлечении целесообразно сначала тренировать в голосе нижний отрезок диапазона.

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

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

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

**Пример № 9**

The musical score is titled "Пример № 9". It features two staves. The top staff is labeled "Учитель" (Teacher) and "Дети" (Children). The lyrics are: "Ку - да ле - тишь, ку - ку - шеч - ка? У", "Ку - да ле - тишь, за - лёт - на - я?", "Ле - чу, ле - чу я в тот ле - сок,", "Хо - чу по - дать свой го - ло - сок." The bottom staff has the lyrics "у", "у", "у" under it. There is a handwritten "у" with a dot above it and a small flower-like symbol next to it.

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

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

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

- навык атаки звука на staccato и четкое исполнение коротких звуков при выдержанной паузе (которая провоцирует на протягивание второго звука);
- хорошее и осознанное открывание рта в целях выразительности исполнения;
- навык плавного спокойного вдоха через нос (спокойный характер вдоха на слабой доле здесь является одновременно и условием музыкальности исполнения);
- усвоение ладового тяготения III ступени в тонику.

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

## Первые вокально-ладовые упражнения

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

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

Пример № 10

Учитель	Дети
---------	------

Фи - лин си - дит в тём - ном ле - су. Ух  
Что ты си - дишь,  
Что ты не спишь?  
Я здесь си - жу,  
Лес сто - ро - жу.

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

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



С первого шага надо добиваться, чтобы на первом слоге **Ух** дети хорошо открывали рот, а на согласном **Х** делали выдох, как бы выталкивая остаток воздуха. Хороший, глубокий выдох важен для организации певческого дыхания. Если выдох — в какой-то мере произвольное движение, то вдох, наоборот, непроизволен. Поэтому к этому элементу упражнения замечания нужно делать осторожно. Например: «Закрыли рот...». О вдохе через нос тоже напоминать не следует, лучше обратить внимание детей на то, как закрывать рот: «Свободно, неторопливо сомкнуть губы... и... улыбнуться».

Под первой (сильной) долей на слоге **Ух**, служащей для выхода у нижнего края плаката имеется гибкий «трамплинчик» (см. пример № 1), выполненный из мягкого упругого картона. Назначение его в том, чтобы «погасить» размах указки на этой доле и выполнить сброс дыхания более четко. Помимо этого легкий удар (с отскоком) о «трамплинчик» кончиком указки воспитывает у дирижера чувство «точки», ауфтакта, упругости и непрерывности всего музыкального движения.

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

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

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

На первых порах, прежде чем петь упражнение целиком, полезно всякий раз отдельно отрабатывать выдох — вдох.

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

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

Сильные доли такта всегда показываются широким движением руки от плеча. Слабые — кистевым движением, причем с особой тщательностью, точно по линиям схемы. В конце слабой доли перед сильной рука делает как бы взлет вверх — взмах на сильную долю, чтобы ярче выразить тяготение к разрешению. Утолщение линии дуги сильной доли на схеме служит той же цели. Рука должна двигаться свободно и быть гибкой в запястье.

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

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

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

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

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

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

Точность и пластичность движения рукой у учеников надо особенно отмечать и оценивать. Хорошая отработка установочного упражнения позволит легче справляться со следующими упражнениями, в которых учащиеся встретятся с новыми вокальными задачами. Поэтому дальнейшую работу над первым вокально-ладовым упражнением следует продолжать по сводной схеме-алгоритму (см. пример № 1).

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

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

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

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

Несколько позднее, при достижении достаточно четкого выполнения *non legato*, можно включать пропевание упражнения в четвертый раз и штрихом *legato*.

По ходу выполнения упражнения следует помогать детям краткими указаниями, например: «закрыли рот», «*staccato* петь острее», «тише — это слабые доли», «больше опустить подбородок» и т. п. Учащиеся при этом корректируют свое исполнение, не прерывая пения.

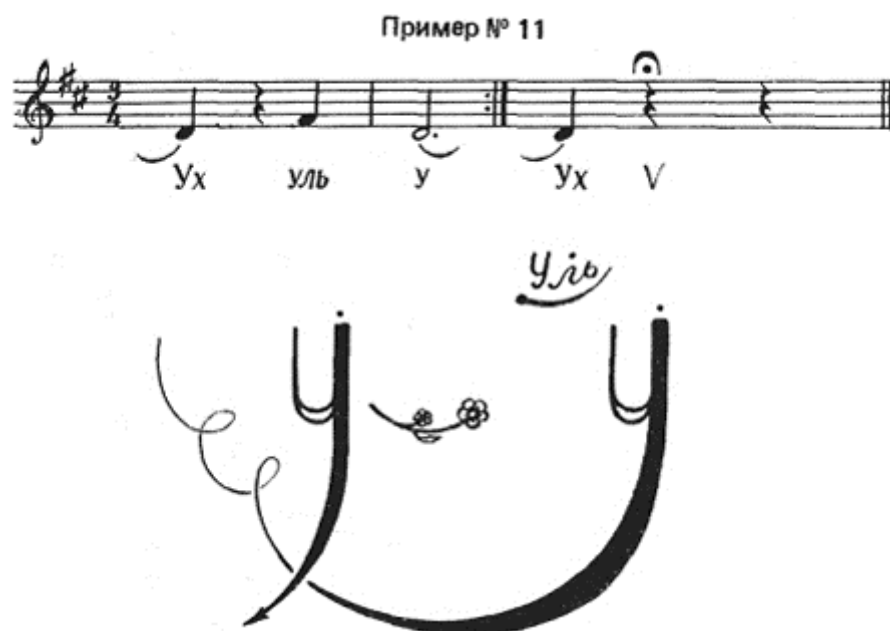
Темп при пении упражнений выбирается оптимальный, чтобы дети справлялись с задачей, успевали выполнять все предписания, содержащиеся в схеме-алгоритме. Всегда нужно избегать чрезмерной высоты звука и громкости. Главным должно быть качество звука, четкость и выразительность исполнения.

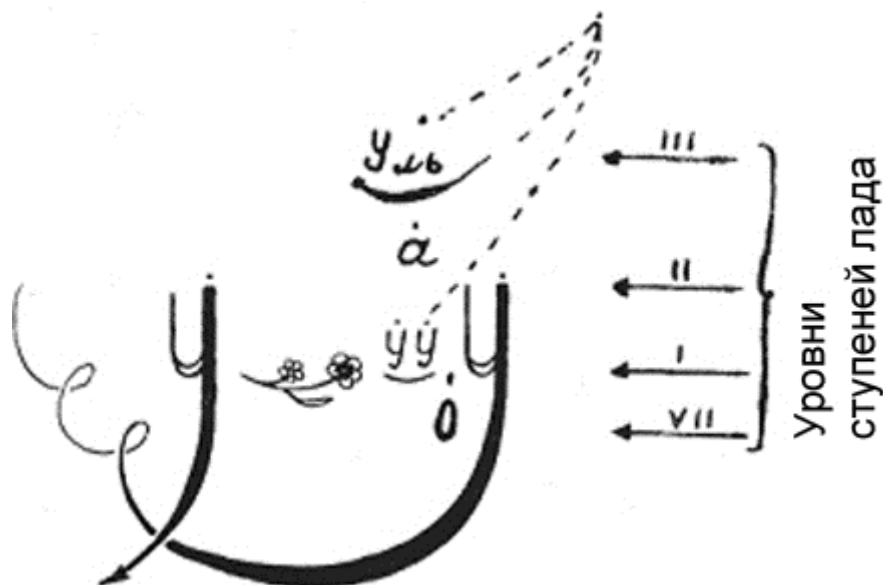
Общая схема записи позволяет наглядно показать, чем одно упражнение отличается от другого. Это особенно удобно, поскольку вся работа над упражнениями должна строиться на их сравнении и сопоставлении. В работе по общей схеме такое сопоставление осуществляется и зрительно, и двигательно. Это значительно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

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

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

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





В этом упражнении III ступень помещена на слабой доле такта и звучит легче тоники. Мягкий согласный **ЛБ** приближает звук, стимулирует высокое звучание. Это объясняется тем, что артикуляция мягких согласных близка к артикуляции высокоформантного гласного **И**, что надо учитывать при произношении. **УЛБ** поется легко, негромко, губы несколько растягиваются (как на **УЛИ**). Это помогает четко произнести согласный и более ясно проинтонировать терцовый тон, который должен «вливаться» в последующую тонику и сообщать ей светлый мягкий, но в то же время глубокий и богатый характер смешанного звучания.

Обратите внимание на исполнение именно этого нового элемента — слога **УЛБ**. Прежде чем выполнить движение указкой от цветка к слогу **УЛБ**, следует посмотреть вверх, на точку, над которой надо поставить и задержать указку — тогда движение будет вернее. Точку над **УЛБ** следует отмечать легким, кистевым движением, нацелившись на отскок от точки вверх, точно так, как выполняли *staccato* в «Ворона» и в первом упражнении. После отскока опять задержать указку кед точкой и только после этого сделать замах на сильную долю. Остальное — как в первом упражнении. Второе упражнение выполняется два раза *staccato* и два раза *non legato*<sup>5</sup>). Педагог дает настройку: тоническое трезвучие от ля малой октавы, и в дальнейшем поддерживает пение детей повторением трезвучия на инструменте по полутонам вверх до *До*, *Ре-бемоль* мажора.

С заданием спеть упражнение № 2 *staccato* дети справляются без особых затруднений. Трудности возникают при переходе на *non legato*.

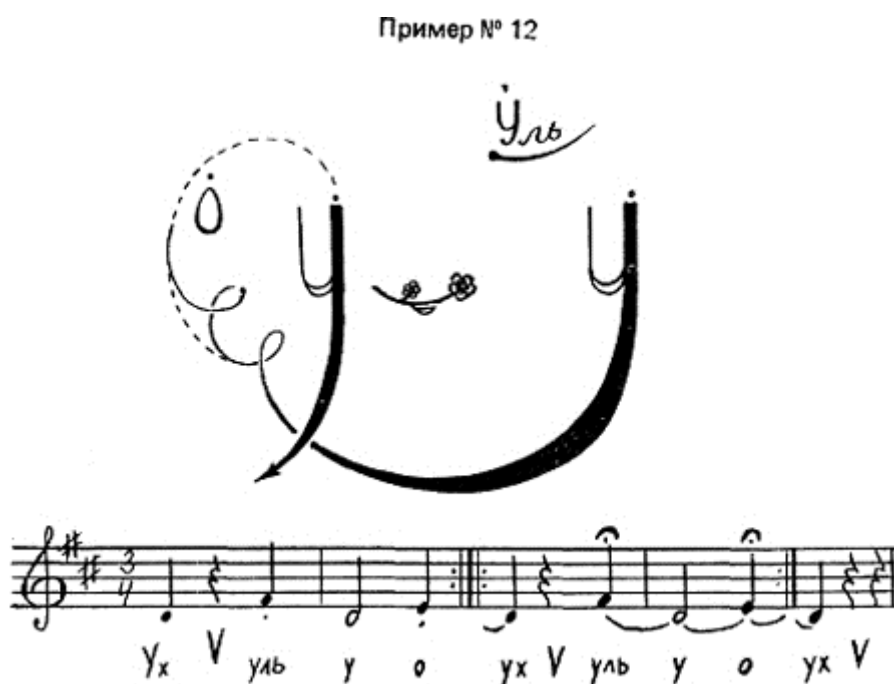
Перед выполнением второго вокально-ладового упражнения *non legato* следует разъяснить, что после остановки кончика указки на цветочка следует опять предварительно посмотреть — куда вести указку. Кончик указки надо поставить над точкой, с которой начинается дужка под слогом **УЛБ**. После фиксации этого положения руки и указки (рука выше указки), кончик указки должен ударить по точке. Но, так как начало дужки идет вниз, то и удар надо наносить из положения когда рука ниже указки. Указка при этом принимает направление касательной к началу дужки. Легкий удар по точке будет сигналом атаки звука (в слоге **УЛБ**), который теперь

<sup>5</sup> Упражнения по алгоритму исполняются в основном двумя штрихами: *staccato* и *non legato*. Первые два раза упражнения пропеваются *staccato*, третий и четвертый раз — *non legato*. Это значит, что каждая слабая доля в алгоритме протягивается, но перед разрешением в сильную долю обрывается. Каждая сильная доля начинается с твердой атаки. В дальнейшем при четвертом пропевании можно использовать звуковедение *legato*, объединяя слабые и сильные доли.

протягивается. Указка при этом скользит по дужке. Рука сначала ведет указку по линии вниз, а затем плавно, как и линия, меняет направление и переходит в положение «вверх». Когда дужка кончается, звук и движение руки нужно протягивать и дальше, продолжая дужку вверх. Когда, рука, исчерпав свои возможности, поднимается вертикально, надо легким, четким движением одной только кисти зафиксировать кончик указки в вертикальном положении. Это последнее движение совпадает с произнесением согласного **ЛБ** на конце слога. Протягиваемый звук **У** этим снимается (обрывается). После этого делается еще небольшой замах и указка движется к сильной доле. Здесь детям нужно дать почувствовать разрешение III ступени в тонику. Для этого следует добиваться, чтобы движение указки по дужке III ступени было легким, как бы «воздушным», и звук **У** на этой ступени должен исполняться в более высокой позиции, по возможности тихо, с небольшим крещендо в средней части длительности. Мягкий согласный **ЛБ** и поставлен здесь для стимулирования артикуляции, которая «приближает» звук, повышает его позицию. При этом и мажорная тоническая терция звучит яснее, острее.

*Non legato* упражнение № 2 по алгоритму пропеваётся дважды и заканчивается выдохом и задержкой дыхания на цветочке (как и первое упражнение). При этом делается шаг назад (чтобы навык закреплялся).

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



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

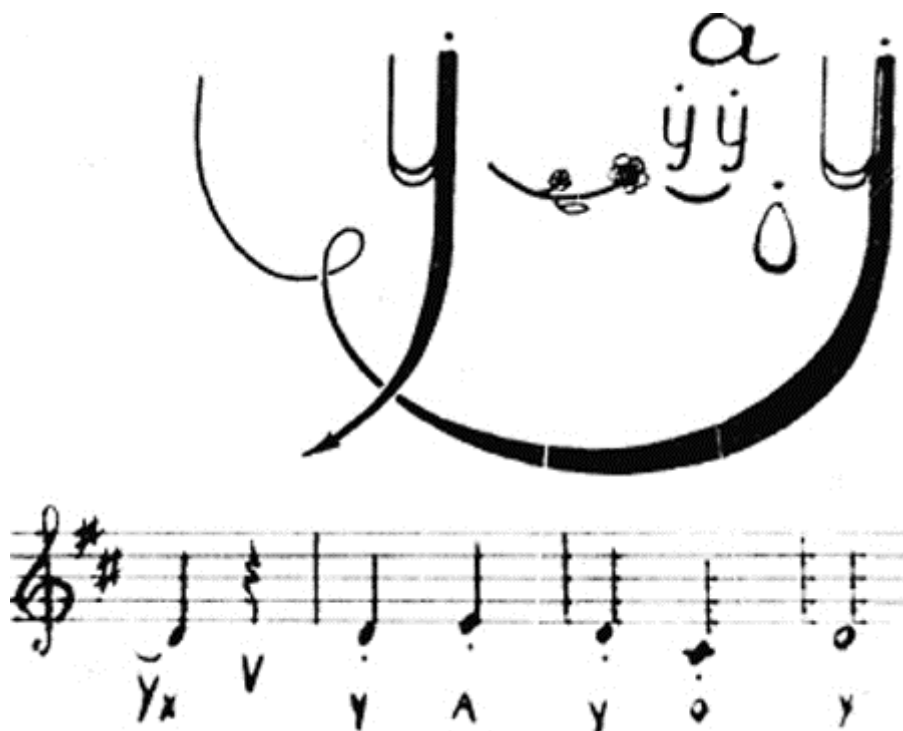
При исполнении *non legato* в третий и четвертый раз указку вновь следует вести по всем петлям схемы. Начало звучания **О** совпадает с точкой во второй петле. Для этого надо подгото-

вить точку во второй петле, прервав чуть раньше плавное движение указки. Точку следует фиксировать легким ударом из положения «рука ниже кончика указки» и далее вести с разрешением в тонику.

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

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

### Пример № 13:



Четвертое упражнение, к тому же, исполняется с ритмическими вариациями. Оно мелодично (опевание тоники), удобно и интересно как переходное к двухголосию (а позднее и к трехголосию). И, наконец, на этом упражнении облегчается движение голосов вверх по диапазону. Четвертое упражнение звучит как итог всей вокальной работы хора по алгоритму. По тому, как исполняется это вокально-ладовое упражнение, можно судить о вокальной культуре хора. Здесь отрабатывается и проверяется тембральное многообразие звучания хора, его технические возможности (тембровые, динамические и артикуляционные), органичность и чистота, строй и гибкость как способность произвольно следовать за жестом дирижера вплоть до свободного, импровизационного художественного исполнения.

Итак, четвертое вокально-ладовое упражнение следует использовать как заключительное в вокальной подготовке хора для работы над художественным произведением. Это упражнение следует, как обычно, начинать с выхода, заменив слог **УХ** на **УЛЬХЬ**, стимулирующего высокую позицию звучания голосов. Первый звук **У**петь и *staccato*, и *non legato* в виде кратко произноси-

мого слога **УЛЬ**. Произнесение слога **УЛЬ** способствует правильной артикуляции на следующем гласном **А** на II ступени.

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

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

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

В некоторых музыкальных школах алгоритм можно применять как тест при зачислении детей на хоровое отделение. Для этого перед группой абитуриентов вывешиваются плакаты с упражнениями «Ворон», «Филин», объясняются значения элементов схемы и показывается, как надо петь. (Этот показ легче вести с помощью ученика 2 или 3 класса, умеющего работать по схеме). С детьми проводится обычная коллективная работа по алгоритму. Затем каждый из поступающих проходит проверку в качестве дирижера (у алгоритма). Таким образом, с помощью алгоритма примерно за один час у десяти (а то и более) человек можно отчетливо выявить все основные музыкальные задатки:

- качество, состояние голоса и владение им;
- двигательные задатки и навыки, пластичность движений;
- метроритмическое чувство;
- ладовое чувство;
- чувство музыкальной формы;
- интонацию;
- эмоциональную отзывчивость;
- сообразительность как показатель уровня общего развития.

## Приложение

### ПАМЯТКА ПЕДАГОГУ В ВОКАЛЬНОЙ РАБОТЕ ПО АЛГОРИТМУ С ДЕТЬМИ И С САМИМ СОБОЙ

Автор — Д. Е. Огороднов

1. «Жест — не движение руки, а движение души», — говорил Шаляпин. Так и голос — не звук, а души выражение.
2. Выражай в голосе, прежде всего, свою доброту. Выражай ее свободно, непринужденно.
3. Без непринужденности в работе голосового аппарата — ни шагу, без нее идешь только назад.
4. На каждой тренировке сбрось сначала напряженность. Добытую свободу — и в голосе, и во всем теле — ищи и храни до конца занятия, до конца... жизни.
5. Работай всегда активно. Активно и непринужденно. Активность проявляй особенно на сильной доле, на слабых — расслабляйся.
6. Активно выдыхай. Вдыхай плавно, чутко. Как вдохнешь — так и запоешь.
7. Активно артикулируй гласные (на **А** рот открывай вверх радостно, на **О** — вниз с достоинством. Согласный **ЛБ** выполняй, как и вдох, с улыбкой. Улыбка — отдых. **И** и **Е** пой всегда тихо.
8. Активно атакуй звук, но сразу расслабляйся и пой вольно.
9. Атака — ядро тембра, а в тембре, как в зерне, — все качества голоса. Голос формируешь, уже когда атакуешь.
10. Школа атаки начинается на *staccato*.
11. «Но поет тот, кто поет *legato*» (т. е. протяжно), — говорил Карузо.
12. Тембр как выразитель чувства проявляется на *legato* только при непринужденном пении и если ты чутко слушаешь себя.
13. Чтобы слух следил за голосом, следи неотрывно за движением руки — указки. Рука и глаз дружны как слух и глас. Слежение — это контроль и управление.
14. Точность показа по алгоритму научит не делать лишних движений. Мастерство — в экономии движений и усилий.
15. Хочешь работать перспективно — работай фундаментально. Фундамент голоса — внизу диапазона. Там же — кладовая тембра голоса, вокального и речевого. Там же — свободная, выразительная артикуляция. Выявляй сначала и развивай больше нижний отрезок диапазона и затем середину.
16. При этом никогда не форсируй, то есть не жертвуй тембром ради пения выше или громче.
17. Работай ради будущего, повторяй себе и детям чаще: лучше меньше, да лучше.
18. Не забывай, что на уроке в каждом шаге, в каждом звуке должна быть, прежде всего, музыка, красота, творчество, образ, жизнь.



19. Ты должен пробуждать и развивать в ребенке художника-артиста. Поэтому и сам будь артистичен. Инструменты артиста: голос, артикуляция и жест, и еще — доброе сердце.
20. Класс — как маленький театр, а сцена, по словам Станиславского, — увеличительное стекло. Применяй чаще сопоставление, контраст, гиперболу, делай во всем «из мухи слона». Тогда дети лучше почувствуют и поймут, где сильная, а где слабая доля, где выше, где ниже и где добро, а где зло.
21. Веди работу не спеша, доброжелательно и строго. Создай на уроке непринужденную творческую обстановку. Играй в «школу», «концерт», «театр», «олимпиаду». Все это способствует непринужденности и в пении, и в движениях.
22. Урок веселый как игра, но чтоб в конце не стало грустно, играй по правилам труда, играй по правилам искусства.
23. Одобряй в детях каждое верное, каждое доброе движение, внушай им уверенность в своих силах.
24. И песня на уроке — за честный труд награда. И в жизни всей ты будешь жить припеваючи.
25. Работа над песней — это продолжение работы над вокально-ладовыми упражнениями, но на еще более высоком художественном уровне. Применяй и развивай здесь все, что было добыто на упражнениях. Голос тогда расцветет новыми красками.
26. Песню не «разучивай», а вокально (тембрально, т.е. душевно) озвучивай.
27. Рисуя тембром образ, образуешь голос. Используй для этого в каждом слове открытые гласные (**У, О, А**). Протягивай звук как можно дольше, до полного выявления тембра и проявления вибрато (если оно уже имеется в голосе). Любуйся теплотой и выразительностью звучания голоса. Люби свой голос и совершенствуй его.
28. Прежде, чем петь песню, подумай, что ты хочешь сказать людям. Каждым звуком, каждым движением «выражай что-то» как требовал от певцов великий Тосканини.
29. Выражай чувство искренне и полно, делай это одновременно и голосом, и губами, и руками, — всем существом своим. Пой, высказывай, убеждай! Для этого тебе и дан человеческий голос.
30. Не забывай за песнями главного — самого человека. Думай не о количестве (и сложности) спетых песен, а о качестве работы голосового аппарата поющих.
31. В этом случае качество закономерно переходит в количество и обеспечит тебе в дальнейшем будущем не только обширный репертуар и несравнимо более высокий уровень его исполнения, но главное, — обеспечит высокую вокально-речевую культуру каждому исполнителю — эту основу музыкального и общего гармоничного развития личности, как личности творческой.

## Рекомендуемая литература

- Асафьев Б. В. Избранные труды в пяти томах. — М., АН СССР, 1952, — Т. 1.
- Блинова М. П. Некоторые вопросы музыкального воспитания школьников. — М., Л., 1964.
- Белобородова В. К. Развитие музыкального слуха учащихся первого класса. — М., 1956.
- Багадуров В. А. Вокальное воспитание детей. — М., 1953.
- Грачева М. С. Морфология и функциональное значение нервного аппарата гортани. — М., 1956.
- Развитие детского голоса: Сб. статей. — М., 1971.
- Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. — М., 1968. (II ч.)
- Кольцова М. М. Двигательная активность и развитие функций мозга ребенка. — М., 1972.
- Малинина Е. Вокальное воспитание детей. — Л., 1967.
- Морозов В. П. Тайны вокальной речи. — Л., 1967.
- Назайкинский Е. О психологии музыкального воспитания. — М., 1972.
- Павлов И. П. Лекции о работе больших полушарий головного мозга, — М., 1952.
- Рудаков Е. А. О природе верхней певческой форманты и механизме ее образования // Развитие детского голоса: Сб. статей. — М., 1963.
- Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. — М., 1986,
- Юссон Р. Певческий голос. — М. 1974.
- Яковлев А. О физиологических основах формирования певческого голоса // Вопросы певческого воспитания. — Л., 1959.
- Огороднов Д. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе. — Л., 1972.