МЕТОДИКА комплексного воспитания вокально-речевой и эмоционально - двигательной культуры человека

Д.Е.Огороднов

Рецензенты – С.И.Ткаченко, председатель предметной комиссии хоровых дисциплинМосковского областного культурно-просветительного училища Т.И. Пика, хормейстер скогоДворца культуры «Меридиан»

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

Методика комплексного музыкально-певческого воспитания

Программа (проект)
и методические рекомендации по предмету узкой специализации

Москва- 1987

Систематизированный учебный репертуар (для начального этапа обучения)

Дидактические песни (могут исполняться и на два голоса)

Веселый дождик

Строим дом

Скоро зима

Улетала птичка
Как пошли наши подружки. Русская народная песня
Савка и Гришка. Русская народная песня
Все наоборот
Про муху
Веснянка («Ой, бежит кругом вода...»). Русская народная песня
Земелюшка-чернозем. Русская народная песня
Ой, есть в лесу калина. Украинская народная песня
Пение птиц. Польская народная песня

Одноголосные песни М. Красев. Елочка
М. Красев. Осень («Падают, падают листья...»)
Березка («На лугу, на лугу зеленешенько.. .»).Русская народная песня
Т.Попатенко. Скворушка прощается
А.Богуславский. Песня о пограничнике
Д.Кабалевский. Наш край («То березка, то рябина»...)

Двухголосные песни
Сумрак вечерний. Моравская народная песня
А.Гретри. Спор
И.Брамс. Колыбельная
Тонкая рябина. Русская народная песня
Среди долины ровныя. Русская народная песня

Трехголосные песни
Посею ль лебеду на берегу. Русская народная песня
В темном лесе. Русская народная песня
Со вьюном я хожу. Русская народная песня
ВЛоктев. Родная страна
М.Подэльский. Люблю тебя, мой край родной

Пояснительная записка

Рассматривая образование как процесс всестороннего развития личности, пора, очевидно, начать переход к разностороннему воспитанию - физическому, нравственному, волевому, эмоциональному, умственному, эстетическому.

Следовательно, и методика музыкального воспитания должна быть на уровне современных требований, то есть быть комплексной и действенной, чтобы она позволяла выявлять и развивать все задатки музыкальных способностей учащихся, в том числе их творческие способности, интеллектуальную и эмоциональную активность.

Предлагаемая программа ставит своей целью познакомить учащихся с новой методикой комплексного музыкального воспитания (методикой КМПВ), позволяющей значительно эффективнее, чем традиционная методика, выявить у учащихся резервы их музыкальных способностей и развивать их.

В настоящее время доказано, что основным «музыкальным инструментом» человека является не слух, а голосовой аппарат в целом (в него входит и слуховой орган как приемник звука и как механизм обратной связи[1]).

Методика КМПВ позволяет организовать работу голосового аппарата у каждого учащегося (а вместе с тем и у самого педагога) на более совершенной научно-технической и психофизиологической основе. Это не только способствует музыкальному воспитанию, но и открывает новые возможности для развития вокально-речевой и общедвигательной культуры учащихся как основы для решения более общей задачи - гармонического развития личности.

В новой методике используются современные педагогические ме- тоды, такие, как программированное обучение с минимальным шагом программы, коллективно-индивидуальные формы работы на занятиях с учащимися, применение наглядных схем-алгоритмов, позволяю- щих значительно лучше организовать и активизировать всю работу даже самых слабых учащихся,

„Введение в работу наглядных схем-алгоритмов позволяет доби- ваться большей мышечной свободы в пении, а также в дирижерских жестах, воспитывать вокальные навыки в сочетании с развитием музы- кальности[2]".

Все алгоритмы составлены в строгой музыкальной форме и комплексно включают в себя решение задачи не только постановки голоса каждому учащемуся, но и развитие у него ладового чувства, метроритмического чувства и чувства музыкальной формы.

Алгоритмы строго систематизированы. Причем в этой системе достигнута строгая последовательность и постепенность в усложне- нии задачи, решаемой учеником (и педагогом}. Благодаря этому у учащихся постоянно сохраняется непринужденность и заинтересованность, даже увлеченность, а следовательно, и активность в работе. Педагог должен использовать это положительное начало и вести работу всегда музыкально, эстетично, добиваясь от учащихся точного выполнения всех предписаний алгоритма.

Помимо работы по алгоритму, организующее прежде всего движения вокального аппарата (постановка голоса), в методике предусмотрены еще два дидактических вида учебной двигательной дея- тельности учащихся на занятиях, а именно:

- художественное тактирование, имеющее главной целью воспита- ние метроритмического чувства;
- ладо-вокальные жесты, работа над которыми служит прежде всего воспитанию ладо-функционального чувства и мышления учащихся.

Все эти три вида дидактической деятельности (работало алгоритму, художественное тактирование и ладо-вокальные жесты) методически (технологически и музыкально) связаны между собой и в комплексе решают поставленную задачу - воспитание у учащихся всех музыкальных способностей.

---

[1] **Гейнрихе И. «Развитие музыкального слуха». - М., 1974 Огородное Д. «Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе». - Киев, «Музична Україна», 1981, стр. 7-8**

[2] **Дмитрии Л. Предисловие //Огороднов Д. Воспитание певца в самодеятельном ансамбле. - Киев, 1980**

Строгое соблюдение запрограммированной в методике последова- тельности и непринужденности в работе способствует формированию

у учащихся навыков произвольных, координированных движений, способности согласованно управлять и голосовым аппаратом, и руками, и всем телом. В учебной музыкальной и общехудожественной деятельности на занятиях эти навыки доводятся до автоматизма и позволяют учащимся более грамотно и на более высоком профессиональном уровне выполнять разнообразные художественные задачи, свободно музицировать, петь в хоре и соло, читать стихи, заниматься драматическим искусством и хореографией, легко осваивать навыки дирижирования и игры на различных музыкальных инструментах. Помимо всего этого такое комплексное развитие двигательной культуры оказывает благотворное влияние и на физическое здоровье учащихся.

Методика КМПВ благодаря строгой научной обоснованности и художественной оправданности всех действий педагога и ученика оказывается объективной, т. е. она эффективна при работе с любым контингентом учащихся и может быть освоена любым педагогом с пользой и для него самого.

Опыт также показывает, что в работе по методике КМПВ .учащиеся не только осваивают практические приемы профессионального музицирования и приобретают другие необходимые навыки,но значительно легче осваивают и теорию музыки, а вместе с тем и теоретические основы самой методики. Таким образом, освоение методики КМПВ позволит будущим руководителям хоров и художественных коллективов, а также руководителям культпросвет учреждений успешно нести новую вокально-речевую и общую культуру в массы, поможет им стать подлинными специалистами-профессионалами своего дела.

Примечание. Для фиксации сравнительной динамики и объективной картины в работе по методике КМПВ, особенно на первоначальном этапе, рекомендуется активно использовать технические средства обучения (звукозаписывающую аппаратуру, видеомагнитофоны, кино- аппаратуру для создания учебных фильмов по данной методике),

Параллельно рекомендуется вести дневниковые записи наблюдений за динамикой творческого роста как отдельных учащихся, так и хоровой (вокальной) группы в целом.

	Тема	Всего часов	В том числе	
			Занятие на уроках	Практические занятия
1	Теоретические основы методики комплексного музыкально-певческого поспитания. Взаимосвязь вокального воспи. танин и развития музыкальных способностей и навыков.	4	4	-
2	Воспитание метроритмического чувства и метроритмических навыков. Художе- ственное тактирование.	4	2	2
3	Постановка голоса и развитие вокаль- но-речевых навыков. Работа по алго- ритму постановки голоса	6	2	4
4	Воспитание ладового чувства. Упражне- ния с яадо-вокальными жестами.	4	2	2
5	Вокальная работа над песней в хоре как продолжение работы по постановке голоса к развитию метроритмического и ладового чувства и общей музыкальности.	4	1	3
6	Организация учебного процесса на заня- тиях по методике КМПВ с учетом вза- имосвязи всех видов работы.	2	1	1
	Систематизация дидактического материала и репертуара песен для вокально- хоровой работы.	2	2	-
	Всего часов:	**26**	**14**	**12**

СОДЕРЖАНИЕ КУРСА

Тема 1. Теоретические основы методики комплексного музыкально- певческого воспитания. Взаимосвязь вокального воспитания и развития музыкальных способностей и навыков

Искусство как эмоциональная информация. Связь проявления эмоций и двигательной деятельности проявления

Двигательная кора мозга - объединяющая, обобщающая и подкрепляющая работу органов чувств. Мышечная чувствительность.

Значение голосового аппарата и кистей рук в деятельности человека. Их представительство в двигательной коре и взаимосвязь в работе.

Физиологическая основа памяти и механизм усвоения и закрепления вокальных и других двигательных навыков.

Строение и функция голосового аппарата человека в связи со смешанным голосообразованием. Физиологические основы ладового и метроритмического чувства.

Практические (методические) выводы из теории вопроса. Требование непринужденности, активности, точности, эмоциональности и эстетичности в работе.

Тема 2. Воспитание метроритмического чувства и метроритмических навыков. Художественное тактирование

Метр и ритм. Их сущность, взаимосвязь и значение в воспитании вокально-речевых навыков.

Система антонимов. Их использование в практической работе по воспитанию метроритмического чувства, ладового .чувства и вокально- речевых навыков.

Коллективная декламация по дирижерскому жесту как продолжение работы по развитию метроритмических навыков и вокально-речевой культуры (художественного чтения).

Тема 3. Постановка голоса и развитие вокально-речевых навыков. Работа по алгоритму постановки голоса

Структура алгоритма в связи с технологией постановки голоса.

Система алгоритмов постановки голоса и их роль в формировании вокально-речевых навыков.

Практическая работа над вокально-ладовыми упражнениями; Разрешение в ходе ее основных вопросов технологии вокала: дыхания, звукообразования, работы резонаторов, артикуляции на основе фонетического метода постановки голоса.

Систематизация гласных и согласных звуков. Позиционные свойства гласных, их формантный состав. Значение и место согласных звуков в формировании тембра голоса и дикции.

Использование полученных знаний в практической работе над голо- сом и при выработке вокальных навыков.

Тема 4. Воспитание ладового чувства. Упражнения с ладо- вокальными жестами

Преимущество художественно-выразительных жестов в сравнении с формальными движениями как знаками ступеней лада.

Смысл и значение нового слогового обозначения ступеней лада в ладовом и вокальном отношении.

Упражнения с ладо-вокальными жестами. Система одновременного развития ладо-функционального чувства (и мышления) и вокальных навыков.

Использование ладо-вокальных жестов при сольфеджировании и в работе над дидактическим песенным материалом.

Тема 5. Вокальная работа над песней в хоре как продолжение работы по постановке голоса и развитию метроритмического и ладового чувства и общей музыкальности

Взаимоотношение мелодической и фонематической сторон (мелодии и текста) в песенном материале.

Дидактический песенный материал и вокальная работа над ним.

Прием подмены гласных а связи с их позиционными свойствами.

Временное снятие согласных как прием упрощения вокализации трудных мест в песне.

Работа над песней в разных тональностях, в разных темпах и в разном штриховом и агогическом оформлении.

Использование выразительных свойств гласных при исполнении песен как одного из важных средств художественного интонирования и фразировки.

Тема 6. Организация учебного процесса на занятиях по методике КМПВ с учетом взаимосвязи всех видов работы

Взаимосвязь и взаимодействие разных видов работы на занятиях по методике комплексного музыкально-певческого воспитания.

Певческая установка при коллективной вокальной работе с движе- ниями.

Чередование видов работы и их продолжительность как фактор активизации учебного процесса.

Осуществление индивидуального подхода к учащимся в коллективной работе на занятиях.

Тема 7. Систематизация дидактического материала и репертуара песен для вокально-хоровой работы.

Система вокально-ладовых упражнений. Простейший дидактический песенный двухголосный материал как основа для начального периода развития вокальных навыков и формирования ладового чувства.

Систематизация песен по вокально-фонетическим и ладо-интонационным трудностям, по сложности фактуры, гармонии и формы.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Основная

Дмитриев Л. Основы вокальной методики. - М., 1967 (ч. 2).

Огороднов Д. Воспитание певца в самодеятельном ансамбле. - Киев, 1980.

Огороднов Д. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе: Метод, пособие. - Л., 1972.

Огороднов Д. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе: Метод, пособие. - Изд. 2-е, испр. и доп. - Киев, 1981.

Дополнительная

Блинова М. физиологические основы ладового чувства //Вопросы теории и эстетики музыки: Сб. статей.- М., 1962. - Вып. 1.

Гейнрихс И. Развитие музыкального слуха. - М;,' 1974,'

Кольцова М. Двигательная активность и развитие функций мозга ~ ребенка. - М., 1973,

Морозов В. Биофизические основы вокальной речи. - Л., 1977.

Стулова Г, Теория и практика вокальной работы в хоре. - М., 1983.

Теплов Б. Психология музыкальных способностей //Б. Теплов. Избранные труды, гг М., 1985. - Т. 1.

Юссон Р. Певческий голос. - М., 1974.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

Тема 1. Теоретические основы методики комплексного музыкально- певческого воспитания. Взаимосвязь вокального воспитания и развития музыкальных способностей и навыков

Приступая к изучению и освоению методики комплексного музы- кально-певческого воспитания (методики КМПВ), необходимо пом- нить, что хоровая специализация предполагает подготовку руководи- теля хора прежде всего как хормейстера-педагога, способного вос- питывать у участников хора вокальные навыки, музыкальность, эсте- тическое чувство и эстетическое отношение к действительности. Поэ- тому учащийся должен неформально подойти к работе, то есть начать с музыкально-певческого и эстетического самовоспитания.

Для постижения музыки как искусства необходимо развитое музы- кальное чувство, организация эмоциональной сферы человека по законам музыки, т. е. по законам лада, метроритма, музыкальной формы и так далее. С другой стороны, музыкальная деятельность, музыкальное воспитание, как и вся эмоциональная сфера, тесно связаны с двигательной деятельностью, с движением. Эмоции и даны всему живому именно для реализации и активизации движений.

Подходя с этих позиций к нашему предмету, то есть к пению, следует уяснить, что певческий аппарат есть двигательный аппарат со сложной системой мышц. Он снабжен множеством чувствительных и двигательных нервов, позволяющих выполнять тончайшие, быстрые и разнообразные движения. Даже для осуществления^только одной технической задачи - воспроизведения одного отдельно взятого звука в границах певческого диапазона - голосовые мышцы (складки) должны быть способны производить примерно от 100 до 1000 движе- ний (колебаний) в одну секунду, причем с огромной точностью (до одной десятой доли полутона). Но помимо этого поющему надо од- новременно решать и метроритмические, а ладовые задачи, а самое главное - произносить выразительно и ясно поэтический текст, т.е петь с чувством осмысленно и одухотворенна.

Для выполнения всей совокупности столь непростых задач мышцы должны обладать высокой чувствительностью и пластичностью и иметь богатую нервную организацию. Недаром голосовой аппарат представлен в коре головного мозга (в двигательной коре) равноценно всему остальному телу человека, за исключением кистей рук. которые также „занимают" около ятЗети двигательной коры. Движения голосового аппарата (прежде всего артикуляция) в союзе с движениями рук и представляют так называемый .:моторный стержень эмоций" и в пении; и в речи. Именно этому положению дал образное определение Шаляпин в словах:"Жест - не движение руки, а движение души» Очевидно, и о человеческом голосе можно сказать: „голос - не звук, а души выражение". Это касается и артикуляции: Именно с помощью движений губ, рта, подбородка мы делаем выразительным произношение и в пении, и в речи.

Кроме того, выяснено, что движения кистей рук настолько связаны с движениями голосового аппарата, что „есть все основания рассматривать кисть руки как орган речи - такой же, как артикуляционный аппарат[3]."

Все вышеизложенное и заставляет нас обратить внимание именно на движения, на работу мышечной системы голосового аппарата и рук (особенно кистей рук) и координацию (согласование) их действий между собой.

В случае согласования движений рук и певческого (речевого) аппарата мы получаем как бы новую систему, которая будет сложнее, но и богаче, более совершенный двигательный аппарат, „компьютер нового поколения". Этот „новый аппарат" оказывается не только более продуктивным в работе, но и более способным к самосовер- шенствованию, а следовательно, и к развитию. Оба „блока"- голосовой аппарат и руки - взаимодействуя, помогают друг другу, облегчают и одухотворяют выполнение целенаправленной вокальной работы, поднимают ее на новый качественный уровень. В этом случае и сам поющий человек становится во много раз более способным и талант- ливым.

Это очень важно понять каждому - и педагогу, и учащемуся. Во- первых, для того, чтобы не пренебрегать простой, элементарной работой (движениями) на занятиях, никогда не спешить и думать больше о качестве действий, а не об их количестве; во-вторых, надо помнить, что именно постепенность, последовательность и целеустремленность в освоении движений и их комбинаций, четкая работа по детально разработанной и научно обоснованной системе с минимальным шагом программы -

---

[3] Кольцова М. Двигательная активность и развитие функций мозга ребенка. -М.,1973

постепенно приводит к неожиданно значительным успехам в учебе, в вокальном, эмоциональном и эстетическом развитии человека.

Как известно, физиологической и материальной основой памяти являются следы в коре головного мозга (в двигательной коре) от движения соответствующих мышц. Если эти следы четкие, ясные, не разбросанные, то и вокальные навыки, усвоение которых происходит в процессе обучения, формируются и закрепляются значительно легче и прочнее. Поэтому сами движения должны быть точными, непринужденными, красивыми и выполняться легко и с удовольстви- ем. Для этого и выстроена система специальных упражнений, где все начинается с простейшего, легко выполнимого движения, а каждое последующее упражнение минимально отличается от предыдущего. Это и есть „ минимальный шаг программы", являющийся важней- шим достоинством данной методики.

Крупнейший советский ученый Ландау говорил: „Методика - важ- нее результата". В этом смысле КМПВ позволяет учащимся овладеть не только своим голосом, но и самой методикой, раскрывая перед ними ог- ромные возможности для самосовершенствования. Когда приходит- ся слышать, что „у каждого - своя методика", --это всегда звучит несерьезно и ненаучно. Великий педагог Песталоции писал, что не мо- жет быть двух хороших методов обучения: только один метод хорош, и именно тот, который полностью основывается на вечных законах природы (т. е. научно обоснован - Д. О.). Плохих же методов имеется бесконечное множество; отрицательные свойства каждого из них возрастают по мере того, как метод отступает от законов природы, и уменьшаются в той степени, в какой он точнее следует этим законам.

Дополним это определение сущности понятия метода формулиров- кой тех требований, которые предъявляет к понятию „методика" современная наука. Эти требования следующие:

1. Научная обоснованность не только общих принципов работы, но и каждого отдельного действия, движения педагога и ученика.
2. Наличие системы в работе, строгая последовательность в переходе от простого к более сложному при минимальном шаге программы.
3. Комплексность, которая позволяет, решая какую-то конкретную задачу, одновременно решать и другие. Степень .комплексности, ее широта, объем решаемых задач могут быть разными. Но непременным условием является следующее: решая одну задачу, методика должна не препятствовать, а содействовать решению и других задач воспита- ния.
4. Объективность, означающая, что данная методика может быть успешно (хотя и в разной степени) применена любым педагогом в ра- боте с любым учеником.
5. Очевидная результативность, связанная с выявлением скрытых ресурсов, резервов воспитания, заложенных в каждом человеке.

Методика комплексного музыкально-певческого воспитания отве- чает всем этим требованиям. Но это не догма. Она постоянно совер- шенствуется и обогащается. Каждый педагог и учащийся может сам принять участие в этой творческой работе. Однако при этом надо стараться избегать отклонении (по небрежности или незнанию) от принципиальных основ методики.

Изучение методики следует начать с краткого ознакомления со строением голосового аппарата человека.

Принято считать (условно), что голосовой аппарат состоит из четы- рех основных частей: 1 - системы дыхания, 2 - вибратора гортани, 3 - резонаторной системы и 4 - артикуляционного аппарата. При этом мы не должны забывать, что работа голосового аппарата тесно связана со слуховым органом и что в акте пения фактически участвует весь организм, все тело человека во главе с мозгом.

1. Система дыхания, осуществляя вдох и выдох, позволяет создать то давление воздуха под голосовыми связками (складками), которое является энергетической базой процесса пения и речи.
2. Вибратор-гортань посредством смыкания и размыкания голосо- вых связок (складок) с определенной частотой преобразует энергию дыхания (выдоха) в энергию излучаемого звука соответствующей высоты.
3. Надсвязочная (надскладочная) полость, глоточная и ротовая полости составляют систему основных подвижных резонаторов, варьируя их объем и форму, поющий может изменять тембр своего голоса.
4. К артикуляционному аппарату относятся стенки указанных резонагорных полостей, а именно - язык, губы, нижняя и верхняя челюсти, небо, стенки глотки. Именно с помощью артикуляции

певец может управлять произвольно тембром своего голоса, формировать разные гласные и согласные звуки, выразительно модулировать голосом.

Артикуляционный аппарат фактически является главным настройщиком голоса. С его помощью поющий и создает наиболее благоприятные, выгодные условия для работы гортани, - так называемый оптимальный импеданс[4], позволяющий значительно увеличивать коэффициент полезного действия всего голосового аппарата, а также управлять динамикой звучания голоса.

Можно без преувеличения сказать, что, в конечном счете, вся вокальная техника определяется техникой артикуляции. На это учащийся должен обратить особое внимание при работе по методике КМПВ. В ней вопрос раскрепощения, формы и выразительности артикуляции разработан с большой Тщательностью. Это и позволяет большинству учащихся лучше выявить свои потенциальные певческие возможности и овладеть собственным голосом в академической манере пения.

Академическая манера пения подразумевает постановку голоса на |основе смешанного голосообразования. При этом наиболее полно и согласованно включаются в работу все механизмы каждой части голосового аппарата - дыхания, гортани, резонаторов и артикуля- ционного аппарата, и сами эти части приводятся в согласованное вза- имодействие в каждый момент работы. Такая комплексная работа голосового аппарата является наиболее полноценной и перспективной для развития голоса, вокальных навыков, а вместе с тем и для разви-. тия всех музыкальных способностей. Фактической основой и ладо- вого, и метроритмического чувства являются очаги и следы нервного возбуждения в коре и подкорке головного мозга, возникшие от сиг- налов с действующих мышц самого голосового аппарата. При сме- шанном голосообразовании полнее используется, а следовательно, и развивается весь двигательный механизм голосового аппарата и прежде всего - богато иннервированные голосовые мышцы (складки). Следовательно, в этом случае может полнее проявиться и развиться эмоция в виде ладового и метроритмического чувства.

Смешанный тип голосообразования развивается у человека естест- венным путем в его речевой деятельности - наиболее сложной, так как она связана с мышлением (речь является мащжадьной основой мышления). Поэтому неудивительно, что приобретение навыков сме- шанного голосообразования при пении благоприятно сказывается на развитии речевых навыков человека. С другой стороны, методика учитывая влияние речевых навыков на певческие, включает в арсенал средств постановки и воспитания голоса особые речевые, мелодекламационные упражнения - так называемое художественное тактирова- ние и коллективную декламацию стихов.

Итак, методика КМПВ не только „ставит голос" и воспитывает вокальные навыки на основе академической манеры пения, но и од- новременно развивает все основные музыкальные способности человека, включая творческие: навыки дирижирования (подготавливает двигательный аппарат рук для игры на любом музыкальном инстру- менте) , навыки художественного чтения и способность к более емкому и полноценному восприятию художественного слова, художествен- ной литературы, и особенно поэзии.

Кроме того, раскрепощение тела, воспитание пластичности двига- тельного аппарата, умения произвольно управлять им при работе по методике КМПВ облегчает учащемуся также овладение хореографическими навыками, а в конечном счете - благоприятно воздействует на здоровье.

Методика КМПВ предлагает 6 видов художественных музыкальных движении в коллективной хоровой работе:

1) художественное тактирование;
2) работа по алгоритму постановки голоса и воспитания вокальных навыков и музыкальности;
3) ладо-вокальные жесты;
4) декламация с жестикуляцией;
5) вспомогательные движения при вокальной работе над песней*
6) поиски выразительных движений во время слушания музыки.

Первые три вида движений мы называем дидактическими, поскольку каждый из них строго регламентирован и требует точности в выпол- нении их формы.

---

[4] Импеданс - это суммарное давление воздуха на голосовые связки (складки) со стороны ротоглоточнрй полости. Оно сдерживает в какой-то мере под- СВЯЗАЧНОЕ давление и благоприятствует работа голосовых связок (складок)

Следующие за ними три вида носят творческий характер, поскольку являются импровизационными по форме и произвольными по эмоци- ональному содержанию.

В заключение необходимо напомнить, что результат работы и пе- дагога, и учащихся по методике КМПВ будет зависеть от их собствен- ной активности, прилежности, тщательности и точности, эмоциональ- ности и эстетичности их действий и движений при выполнении всех задании, предлагаемых методикой.

Тема 2. Воспитание метроритмического чувства и метроритмических навыков. Художественное тактирование

Осознание и воспроизведение звуковысотных отношений на основе лада несравненно более трудно, чем осознание и выполнение его метроритмической стороны.

В то же время неразвитость метроритмического чувства затрудняет восприятие учащимся музыки как непрерывного движения, меша- ет осознанию и выражению мелодии, ее ритмического рисунка и в целом - музыкальной формы. Это делает пение невыразительным, немузыкальным и просто неграмотным.

Художественное тактирование подготавливает голос, слух и дви- гательный аппарат учащегося к выполнению более сложной задачи - музыкальному воспроизведению звуковысотных отношений. При этом развитие метроритмического чувства происходит естественным путем и помогает формированию самого ладового чувства, посколь- ку то и другое имеет общую психофизиологическую основу: как неустойчивый звук тяготеет в устойчивый, так - слабая доля тяготеет в силь- ную долю в смежных тактах.

Упражнения по художественному тактированию проводятся следующим образом.

1, По команде „приготовились" учащиеся, сидя, кладут правую ногу на левую, а на колено правой ноги - руки: правую на левую, ладонь к ладони, крестом.

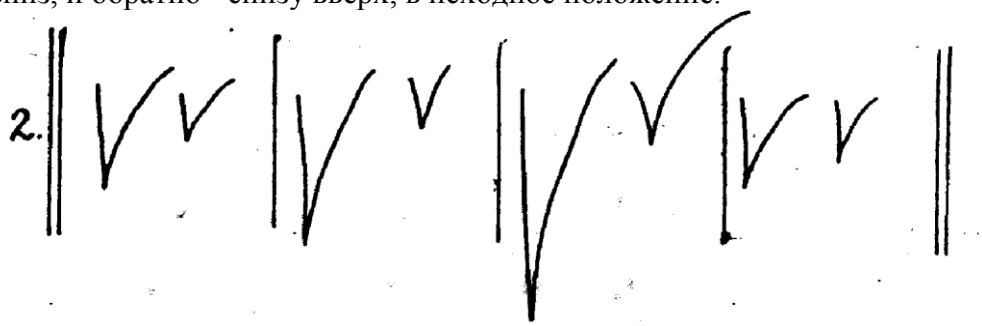
По команде „начали" учащиеся отмечают сильную долю легким ударом (хлопком) правой ладошки о левую ладошку, а слабую долю - касанием „колечком" из большого и третьего пальцем правой руки развернутых прямых пальцев левой руки.

Кисть левой руки, собранная лопаточкой, представляет собой как бы „модель такта". Сама ладошка является полем сильной доли, а пальцы - полем слабой доли такта.

При показе сильной доли правая рука работает От плеча. На слабой доле - больше кистью. Движения выполняются плавно. Рука и кисть всегда гибки и свободны. Локоть - на уровне плеча.

После легкого удара ладошкой о ладошку на сильной доле и каса- ния „колечком" пальцев на слабой доле правая рука должна упруго, как мячик, отскакивать на некоторое расстояние и затем плавно приходить в верхнее положение (примерно на уровне глаз), которое является исходным для следующего движения - удара.

Понятно, что всякая такая пара ударов (сильный -, слабый) есть не что иное, как двухдольный такт - сильная и слабая доли такта. Его можно схематически изобразить в виде следа движения руки - сверху вниз, и обратно - снизу вверх, в исходное положение.



Такой плакат является наглядным пособием при работе по художественному тактированию.

Первоначальный машинальный замах для удара (движение от ладошки вверх, в исходное положение А из положения „приготовились") в расчет не берется, так же, как и опускание руки после окончания сла- бой доли, если она последняя.

Надо особо позаботиться, чтобы слабая доля доводилась всегда до конца, не обрывалась раньше времени. Для этого иногда нужно задерживать „колечко" в верхнем положении, чтобы проконтролировать полноценное выполнение слабой доли. Это особенно важно делать тогда, когда выполняются подряд четыре такта.

Четырехтакт - это целое музыкальное предложение, и именно в этой музыкальной форме проводится обычно художественное так- тирование.

Художественность эта заключается не только в пластичности и хо- реографичности движений рук, но особенно в том, что одновременно,, „в такт" с этими движениями, учащийся проговаривает выразительно слова-антонимы, глиссандируя голосом вниз и вверх.

Стрелки под словами-антонимами указывают направление глиссан- дирования голоса на ударном гласном при произнесении этих слов. В данном случае - на „о" и „и". '

При произнесении слов-антонимов эти гласные протягиваются - и тем больше, чем ближе подходим к третьему такту, на который всегда падает кульминация. Согласно музыкальной форме четырехтакта первый такт как бы является экспозицией (представлением материала), второй - разработкой (конфликтом, борьбой), третий - кульминацией (т. е. вершиной этой борьбы) и четвертый-финалом (решением, итогом).

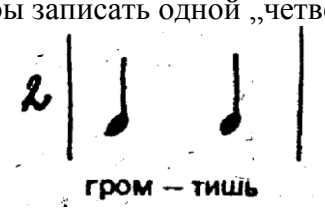
Для уяснения этого попробуйте, аналогично тактируя, произнести выразительно вместо антонимов известное четверостишье, вписан- ное под антонимами (см. схему 1), делая соответственно ударение на первой гласной каждой строки. Вы увидите, вернее услышите, что интонации совпадают. И это естественно. Еще Б. Асафьев доказал, что музыкальная мелодическая интонация происходит от речевой (систематизированный список антонимов см. в конце темы).

Очень важно на каждой сильной доле на ударном гласном анто- нима глубоко открывать рот, опуская подбородок. При этом звуча- ние голоса, а вместе с ним и лицо, становятся выразительными. В этом каждый может и должен убедиться, посмотрев на себя при тактировании в зеркало. И это нужно обязательно сделать, поскольку, как свидетельствует опыт, многие не осознают этой связи, и Тогда тактирование перестает быть художественным и теряет смысл.

Следует учесть, что предлагаемые упражнения не только воспиты- вают метроритмическое чувство, что является главным их назначением, но и служит развитию голоса и вокальных навыков. Выше уже гово- рилось, что смешанное голосообразование является общим для ака- демического пения и для речи, и что в постановке голоса и вокаль- ной технике решающая роль принадлежит технике артикуляции.

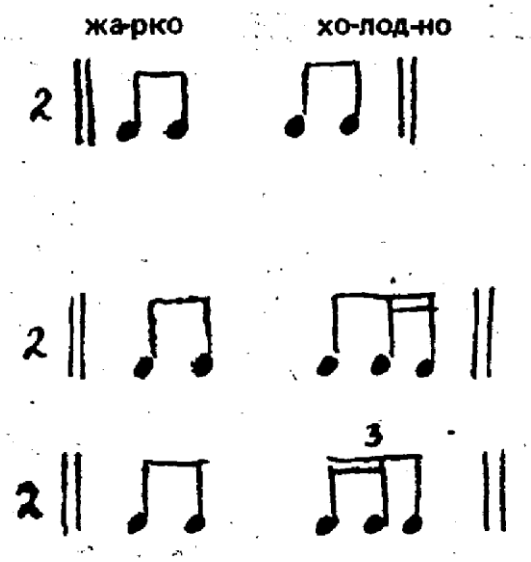
Полезно при понижении и повышении голоса в третьем такте под- черкнуто глиссандировать голосом - на сильной доле - вниз до преде- ла, на слабой - вверх, тоже до предела. А в четвертом такте делать то же в обратном порядке - на сильной доле-снизу вверх, а на слабой - с самого верха до самого низа, скользя голосом по всему диапазо- ну. Это послужит и сглаживанию (смешению) регистров голоса, и расширению его диапазона.

До сих пор мы говорили лишь о метре, о метрической пульсации, которую и изображает графически схема 1. В этом примере антонимы даны односложные, каждый с одним гласным (гром - тишь). Таким образом, здесь на каждую долю такта приходится один протяжный звук, который можно было бы записать одной „четвертной" нотой.



Но антонимы могут быть и двухсложными, например, громко - тихо, грубо - нежно. И тогда на каждую долю такта будет приходиться уже по два звука. (Они должны изображаться на письме „восьмыми").

Антонимы могут содержать самое разное число слогов, и тогда ритмический рисунок проговариваемых слов будет, соответственно, другим. При этом можно протягивать то одни, то другие слоги и в результате получать разные ритмические фигуры.



Эти ритмические фигуры, выразительно произносимые голосом, при тактировании всегда будут накладываться на метр (на сильную и слабую доли), также выразительно передаваемый движениями рук.

Таким образом, художественное тактирование с соблюдением всех требований методики будет представлять собой не голые рит- мические упражнения, напоминающие скорее арифметику или азбуку Морзе, а подлинное воспитание у учащихся музыкального метрорит- мического чувства, предполагающее их художественную, эмоционально наполненную деятельность. Кстати, в этом случае учащиеся приходят и к осознанию относительной длительности звука не отвлеченно, а в связи с музыкально ощущаемым метром.

Напоминаем, что все движения рук при тактировании, артикуляция при произнесении антонимов, а следовательно и звучание голоса дол- жны быть всегда художественно оправданными, выражающими то конкретное эмоциональное содержание, которое заложено в каж- дой паре антонимов.

Серьезное и внимательное отношение к упражнениям по художест- венному тактированию делает эту работу очень интересной и увлека- тельной. Результатом же ее оказывается не только воспитание метро- ритмических навыков, развитие двигательной культуры, но и приоб- ретение способности к выразительному чтению стихов и прозы.

После достаточного усвоения приемов тактирования в двухдоль- ном размере можно перейти к тактированию на три и на четыре.

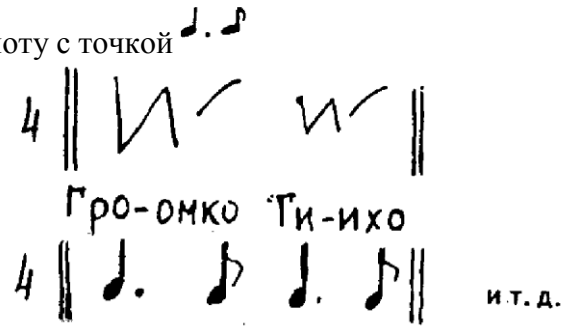
В трехдольном размере сильная доля выполняется так же, как и в двухдольном, а первая слабая доля показывается касанием „колеч- ком" из пальцев правой руки основания (корней) пальцев левой руки. Вторая слабая доля - касанием тем же „колечком", но уже кончиков пальцев левой руки.

При тактировании в четырехдольном размере четырехдольный такт надо рассматривать как сумму двух двухдольных тактов, из которых первый такт будет сильным, а второй - слабым. Соответст- венно, первый такт (обе доли) должен отмечаться в пределах ладош- ки, а второй, слабый такт, с его относительно сильной долей - в преде- лах пальцев левой руки. Правая рука при этом выполняет два двух- дольных такта (ладошкой - „колечком") обычным образом. При этом слабый такт, отмечаемый на пальцах левой руки, сам собой полу- чается более мягким, и относительно сильная доля ясно ощущается. Так получится, конечно, если и антонимы на слабом такте произно- сятся те же, но с более мягким акцентом, с каким делается и само движение руками.

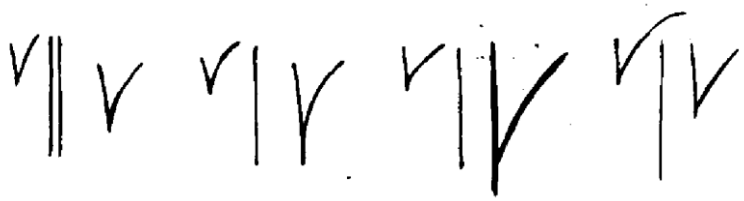
При работе в четырехдольном размере, чтобы отчетливее слышать и усвоить отношение сильного такта к слабому (и наоборот), целе- сообразно применять и такой прием: сильный (первый) антоним произносить, растягивая гласный звук на целый такт. При этом движения („удары") руками выполняются точно так же, как было пред- ложено их делать в четырехдольном такте. Это показывает, что даже если один звук длится целый такт, в его исполнении должны отражаться сильная и слабая доли.

Такое распределение (расширение) звучания одного гласного на весь такт очень полезно и для голоса, особенно при произнесении од- носложных антонимов.

При переходе к двухсложным антонимам и полезно попутно отра батывать ритмическую фигуру - ноту с точкой



На определенном этапе можно проводить художественное тактиро- вание в метроритме из-за такта, т. е. начиная со слабой доли. Тогда кульминация (повышение голоса) будет, естественно, приходиться на сильную долю третьего такта.



При таком тактировании все движения как бы облегчаются. Раз- вивается и большая вокальная подвижность, устремленность вперед. Здесь яснее ощущается тяготение и разрешение слабой доли в сильную, поэтому лучше чувствуется музыкальная фраза и полнее пережива- ется музыкальная форма четырехтакта как музыкального предложе- ния в целом. Это надо помнить и заботиться об этом на всех этапах работы. Ни в коем случае нельзя забывать, что глубокий смысл худо- жественного тактирования заключается в утонченном и всегда эмо- ционально окрашенном соответствии (согласовании) движении рук и движений голосового аппарата (звучания голоса).

Как и во всех остальных элементах методики, соответствие и здесь является категорией эстетической.

Но чтобы соответствие было максимально полным, необходимо добиваться точного временного совпадения, синхронности всех дви- жений рук и голосового аппарата. Это возможно только при неприну- жденном, „вольном", раскрепощенном характере работы всего мышеч- ного комплекса человека, принимающего участие в движении. Именно эта свобода создает условия для управляемости всех движений, для воспитания их произвольности, в отличие от грубых рефлекторных действий, обычно неосознаваемых и неуправляемых.

Для упражнения в произвольности двигательных актов (по -до- стижении верности, точности и достаточной эстетичности всех движе- ний) при художественном тактировании весьма полезно применять неожиданные остановки, замедления, убыстрения темпа тактирования, большее протягивание отдельных гласных (преимущественно откры- тых и ударных гласных У О А). Это приучает учащихся быть всегда внимательными, сосредоточенными, развивает острую реакцию на движения и любые перемены в движениях рук педагога-дирижера, а самое главное - делает собственные руки учащихся пластичными, „говорящими" и „поющими". Движения, усвоенные в ходе упражнений по художественному тактированию, в дальнейшем естественно пре- вращаются в самые совершенные по выразительности и разнообразию движения рук. Все учащиеся, занимаясь художественным тактирова- нием, получают непосредственную практику с самых первых занятий: наиболее старательные и способные учащиеся могут и должны под- менять педагога в качестве дирижера и управлять остальной группой учащихся при работе по художественному тактированию.

Одновременно с раскрепощением- мышечного аппарата рук и артикуляции, воспитанием метроритмического чувства и чувства музы- кальной формы Каждый обретает способность творить, импровизи- ровать эмоционально-образный характер движений, который будет все более совладать с художественным образом произношения слов- антонимов.

Со временам, для углубленной работы в этом направлении вводит- ся предварительное Задание, которое дает педагог или учащийся. Напри- мер: „тактируем в духе приказа". Тогда и движения и голос приобре- тают соответствующий характер. Или: „Тактируем, как бы рассказы- вая сказочку

малышу в колыбельке».". Тогда движения и голос ста- новятся мягкими, нежными, вкрадчивыми, и только на кульминации, в третьем такте, голос (и движения) приобретает таинственный, тре- вожный характер... Зато в четвертом такте „все кончается счаст- ливо, по-доброму".

Для развития двигательной и интонационной фантазии учащихся (на более позднем этапе) параллельно с описанием выше строго рег- ламентированным тактированием (которое потом будет удобным и чрезвычайно полезным в работе по сольфеджио) вводится свобод- ное, творческое горизонтальное тактирование - жестикуляция". В этом случае в исходном положении „приготовились I" учащиеся складывают руки перед собой ладонь к ладони (как „для молитвы"), Предлагаются антонимы, и по команде: „В двухдольном (или другом) размере начали!" - обе руки разводятся (ауфтакт) и затем делают легкий хлопок. Ладонь о ладонь - это сильная доля. Затем руки (при том же положении кистей лопаточками) разводятся {сильная доля продол- жается) и опять - уже соединив большой и средний пальцы на обеих руках „колечком" - сводятся, „колечки" соприкасаются мягко и удаляются двуг от друга в стороны. Это - слабая доля. Это и первый такт. Затем выполняется весь четырех такт со всеми присущими ему как музыкальной форме свойствами и качествами, выражаемыми и руками, и артикуляцией, и голосом.

8 отличие от „строгого тактирования", подробно описанного выше, здесь учащемуся предоставляется полная свобода и в объеме, и в на- правлении, и в форме движения руками (кроме обязательных „ладош- ки" и „колечка"). Можно делать движения руками й вверх, и вниз, и в разные стороны, включать в работу движения тела и головы, слег- ка наклоняться, поворачиваться, тянуться на носках вверх или при- седать на разную глубину. При этом надо только никогда не терять значения сильной и слабой доли и, конечно, музыкальной формы четырехтакта. В остальном - свободная импровизация движений, выражающих тот или иной эмоциональный смысл произносимых уче- ником антонимов.

По мере овладения техникой тактирования и жестикуляции, а также управления собственным голосом учащиеся достигают тончайшего угадывания, а стало быть, и совпадения (соответствия) Оттенков ре* чевой интонации и характера движений. На этом этапе следует вклю- чить в работу импровизацию художественного чтения стихов - кол- лективную декламацию по свободному дирижерскому жесту педа- гога или одного из учащихся.

Следует предлагать читать так же стихи с разными образными или „ролевыми" заданиями. Например: прочитать драматично, прочитать комично. Или: „Как бы это прочел гордец (хвастун, трус) Т" Эти весь- ма интересные задания развивают артистизм учащихся.

В заключение раздела рекомендуем для работы по художествен- ному тактированию следующий систематизированный список антонимов. Антонимы- расположены в порядке, учитывающем вокальное значение гласных и ударений в них.

1-1	2-2	1-2,2-1
глубь-мель	*громко-тихо*	*трус-смелый*
труд-лень	*грубо-нежно*	*юг-север*
гром-тишь	*горько-сладко*	*жар-холод*
дождь-снег	*темный-светлый*	*злой-добрый*
ночь-день	*горе-радость*	*чет-нечет*
друг-враг	*много-мало*	*холод-жар*
мрак-свет	*бодро-вяло*	*добрый-злой*
да-нет	*черный-белый*	
даль-близь	*умный-глупый*	
плач-смех	*твердый-мягкий*	
	жарко-зябко	
	старый-юный	
2-3	**3-2**	**3-3**
круто-лолого	*дорого-дешево*	*дорого-дешево*
грустно-весело	*коротко-длинно*	*холодно-горячо*
долго-коротко	*молодость-старость*	*родина-чужбина*
грубо-ласково	*ласково-грубо*	
плохо-хорошо	*подлинный-мнимый*	
жарко-холодно	*холодно-жарко*	

Список стихотворений/рекомендуемых для коллективной декламации

Крылов И. Басни
Некрасов Н. Мужичок с ноготок
Лермонтов М. Бородино, Парус -
Маяковский В. Кем быть?
Что ни странице - то слон, то львица
Что такое хорошо и что такое плохо
Пушкин А. Зимнее утро

Тема 3. Постановка голоса и развитие вокально~речевых навыков. Работа по алгоритму постановки голоса

Алгоритмом в методике КМПВ называется, строгое предписание для выполнения ряда последовательных действий или движений, в ито- ге чего мы получаем заранее запланированный результат.

Алгоритм постановки голоса содержит все основные элементы технологии постановки голоса. Он наилучшим образом организует:

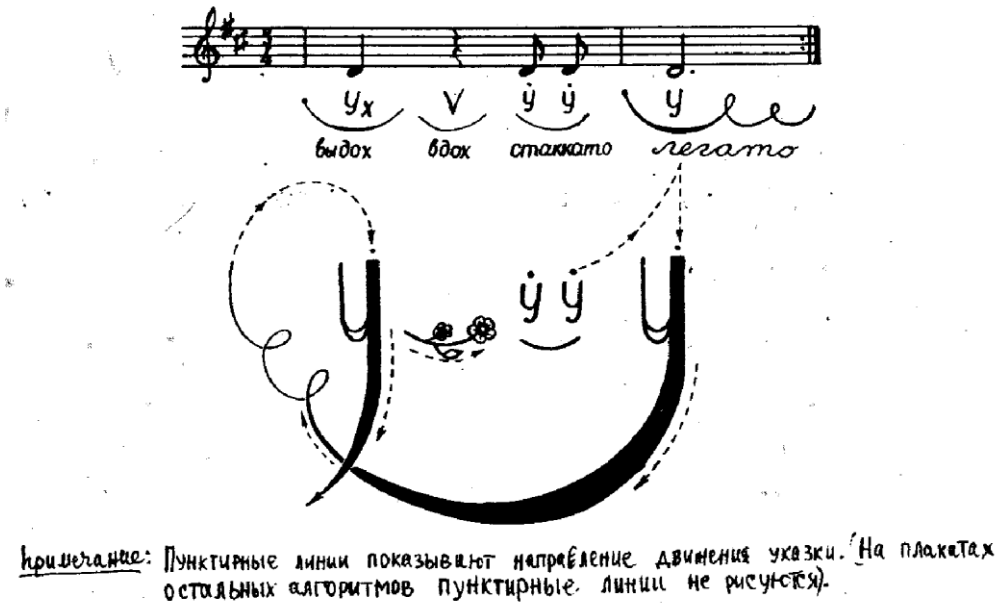
1) певческое дыхание,
2) звукообразование,
3) работу резонаторной системы,
4) артикуляцию.

Причем эти задачи решаются не раздельно, а комплексно, в еди- ном, непрерывном певческом акте.. Благодаря этому создаются оп- тимальные условия для выявления вокальных задатков, которые имеются у каждого человека, и для перспективного развития как вокально-хоровых, так й всех музыкальных способностей.

Как видим, технология постановки голоса по алгоритму обеспе- чивает комплексное включение в работу всех частей голосового аппа- рата, о которых говорилось в методических рекомендациях к теме 1.

Здесь как и в упражнениях по художественному тактированию (тема 3), все движения голосового аппарата при вокализации син- хронно и эмоционально увязываются с движениями руки с указкой по дугам и точкам (над гласными) наглядного алгоритма.

Алгоритм N 1 - установочный



Примечание: Пунктирные линии показывают направление движения указки. На плакатах остальных алгоритмов пунктирные линии не рисуются).

Необходимо уяснить, что алгоритм составлен в музыкальной форме, в трехдольном размере. Здесь сильные доли выражены более толсты- ми линиями и большей протяженности.

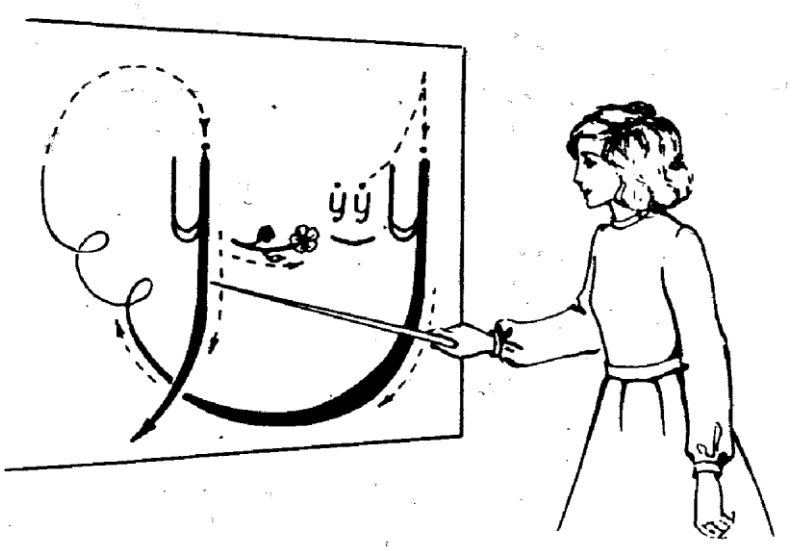
Если обойти указкой[5] начиная с первой сильной доли-дуги нейтральную замкнутую цепь дуг сначала слева-направо, а затем – справа налево {по нижним дугам), после чего повторить этот путь, то получим знакомый нам четырехтакт, т. е. музыкальное предложение.

Таким образом, алгоритм - как задание и упражнение - представ- ляет собой вокальный этюд или вокализ, который следует всякий раз пропевать от начала до конца и еще с расширением, останавли- ваясь только на цветочке, перед стаккато на УУ первого такта.

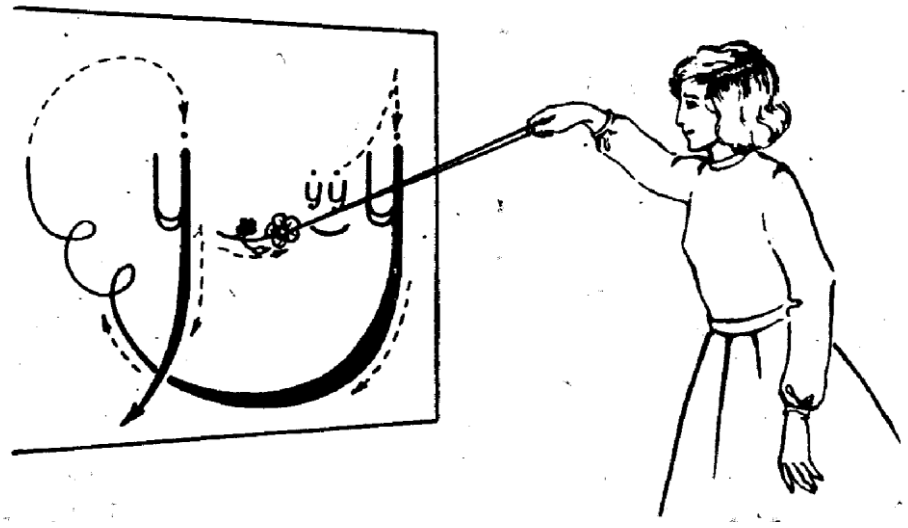
Рассмотрим порядок действий на установочном (первом) алгоритме а также обозначения на нем.

Поется алгоритм на тонике на гласном У.

1) При движении указки по стрелке (см. рис. 1а), т. е. на сильной доле первого такта, пой звук У и в конце делай активный выдох. Этому способствует согласный Х в слоге Ух. Буква Х образована пересечением стрелки внизу с другой дугой. Когда указка достигает этой точки, делается сброс дыхания.
2) Возвращаясь по той же стоелке вверх, т. е. на слабом времени той же доли, - закрой рот и.

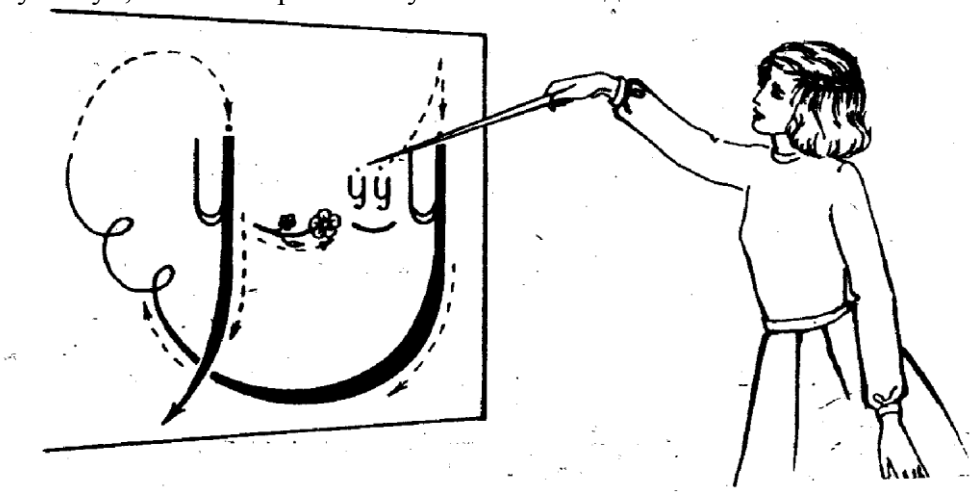


3) двигая указку уже по горизонтальной дужке с цветочком (пер- вая слабая доля такта), расслабляйся и спокойно и плавно вдыхай; вдох делай через нос.
4) На цветочке останови указку и останови (запри) дыхание. Не дыша, оторви указку от цветка и смени положение указки „вверх" на положение „вниз". Слегка ударь при этом кончиком указки по „цветку". Этим еще прочнее закрепишь дыхание, создашь опору дыха- ния. Еще более упрочишь ее, перенеся и поставив кончик указки над точками УУ. Так подготовишься наилучшим образом и к атаке звука на стаккато.

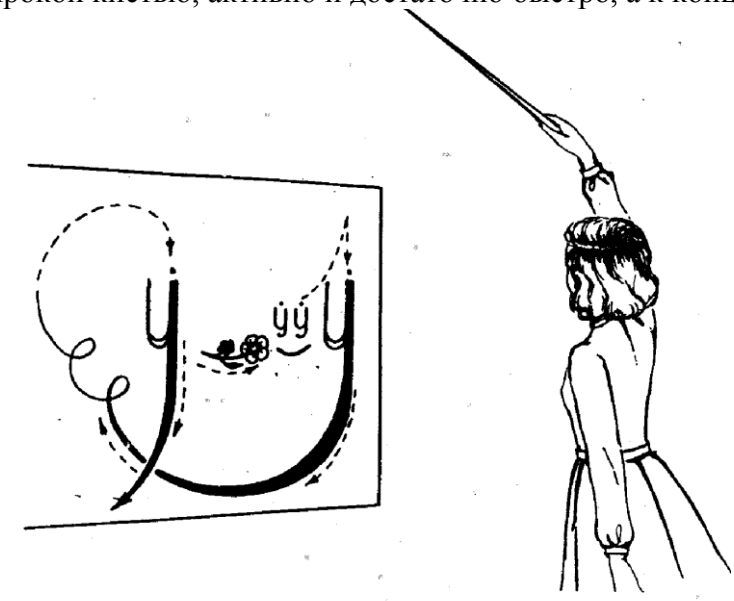


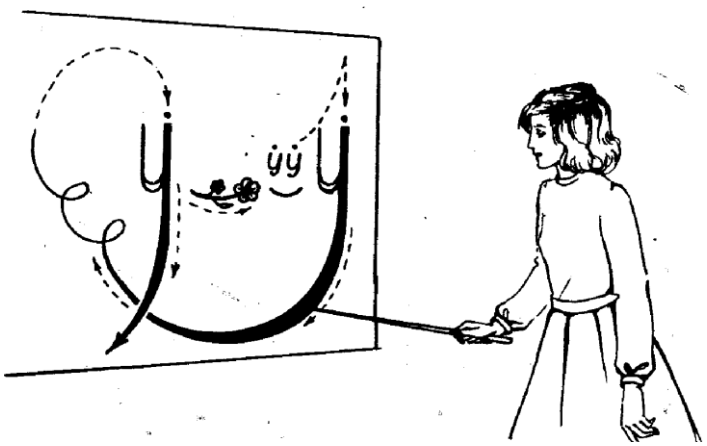
[5] Тонкая Легкая палочка длиной 50-60 см

5) Точки над УУ делай легким кистевым движением, отталкиваясь кончиком указки вверх от точек на наименьшее расстояние. Чем короче будет прикосновение, тем более четко й легко голос выполнит штрих стаккато. (Помни о тесной связи движения кисти и голосового аппарата!). Далее прочувствуй, как эти короткие звуки на слабой доле тяготеют и...



6) разрешаются в долгий звук У на сильной доле нового такта. Это У надо атаковать точно таким звуком, каким было стаккато, и только затем углублять звук, опуская подбородок и вытягивая губы. Тогда только сильная доля прозвучит выразительно. Проходи указкой сильную долю, как широкой кистью, активно и достаточно быстро, а к концу этой доли ослабляй звук.





7) Замедляй движение и ослабляй звук еще больше на следующей слабой доле.
8) Особенно бережно исполняй последнюю слабую долю, помня, что она тяготеет и разрешается в
9) сильную (исходную) долю алгоритма без перерыва, как лега- то, а затем упражнение повторяется, но более уверенно и потому в луч- шем качестве.

10) После повторения снова разрешай последнюю слабую долю в исходную сильную, сделай выдох на УХ, закрой рот и, замедляя, плавно вдохни еще раз через нос на слабой доле. Й закончи упражнение на цветочке, снова заперев дыхание.

Такая концовка прозвучит как расширение музыкальной формы предложения. Но в ней заключен и большой технический смысл: закре- пляется навык верной организации дыхания - один из важнейших в овладении голосом, его формировании и развитии, без которого упражнение теряет смысл. Не забывай о комплексности: нарушение ее делает всю работу бесполезной и бесперспективной.

На первых порах целесообразно прежде, чем петь упражнение цели- ком, несколько раз внимательно в замедленном темпе отработать звено выдох, вдох, закрепление дыхания на цветочке.

Еще несколько замечаний по алгоритму.

Все отдельные точки над буквами и внутри них исполняются прие- мом стаккато. Точки вначале дуговых линий - атака звука приемом нон легато. Эти точки говорят о том, что и легато начинается ... со стаккато, т. е. легкого, четкого, активного взятия звука (его атаки).

Двойная линия на большой букве У напоминает о необходимости опустить подбородок (широко открыть рот вниз при пении гласного У на сильной доле).

Следует предостеречь от ошибки; сами буквы на алгоритме указкой никогда не обводятся. Показываются только дуги-доли и точки.

Пусть не смущает в работе по алгоритму движение указки по дугам справа налево. Сама работа покажет, что такое движение не только естественно, но и содержательно. Это особенно ощущается, когда оно на слабых долях такта направлено влево и вверх. Здесь возникает эффект как бы физического преодоления силы тяжести, отражающий преодоление тяготения слабой доли в сильную. Это позволяет пою- щему эмоционально глубоко почувствовать приближение разрешения слабой доли в сильную и лучше выразить его голосом.

Заметьте: на каждое seem упражнения - выдох, вдох, стаккато - приходится отдельная доля такта, а на легато - целых три, то есть, каждому звену соответствует и специальное отдельное движение указки в руке дирижера, и особая деталь-фигура рисунка алгоритма. Это значительно облегчает усвоение технологических элементов постановки голоса в связи с алгоритмом. На примере этого упражнения видно, что ал- горитм работает даже объективно, воспитывая не только ученика, но и самого педагога.

Упражнение обязательно повторяется, так как именно при повтор- ном его пропевании формируется певческий звук наилучшего ка- чества[6].

Работать следует неторопливо, тщательно и красиво. Вместе с красотой и свободой движений приходит красота голоса.

Апгоритм должен быть нарисован очень аккуратно, в точном соответствии с образцом, который следует увеличить до размеров 80х100 см. Де- лается это точно „по клеточкам", а не на глаз, т. к. относительные размеры элементов алгоритма и их форма имеют большое значение для результатов работы.

Плакат с алгоритмом должен быть хорошо виден всем учащимся. Педагог или учащийся, выступающий в качестве дирижера, должен находиться на возвышении, либо аудиторию следует расположить амфитеатром.

Плакат-алгоритм должен быть подвешен на такой высоте, чтобы линия гласных У на нем (линия тоники) проходила примерно на уровне „солнечного сплетения" дирижера (педагога или учащегося) соответ- ственно его росту. От этого зависит естественность, свобода и плас- тичность движений, а следовательно и реакция на них всех поющих, качество и их движений и работы голосового аппарата. Совершенст- вование всех движений, следствие чего - развитие мышечной чувствительности и, в конечном счете, управляемости и согласованности движения рук и голосового аппарата - в Этом главная суть работы (вокальной тренировки).

Благодаря наглядности алгоритма обостряется и зрительный кон- троль. Последнее говорит о том, что внимание дирижера и всех учащих- ся должно быть неотрывно направлено на кончик указки. При этом правая рука поющих учащихся повторяет движения руки дирижера - сильную долю они показывают открытой ладошкой, движением руки от плеча, а слабую - „колечком", кистевым дви-

---

[6] Такое двукратное пропение относится и ко всем посладукицмм вокал цно- яадовым уяражнанням по алгоритму

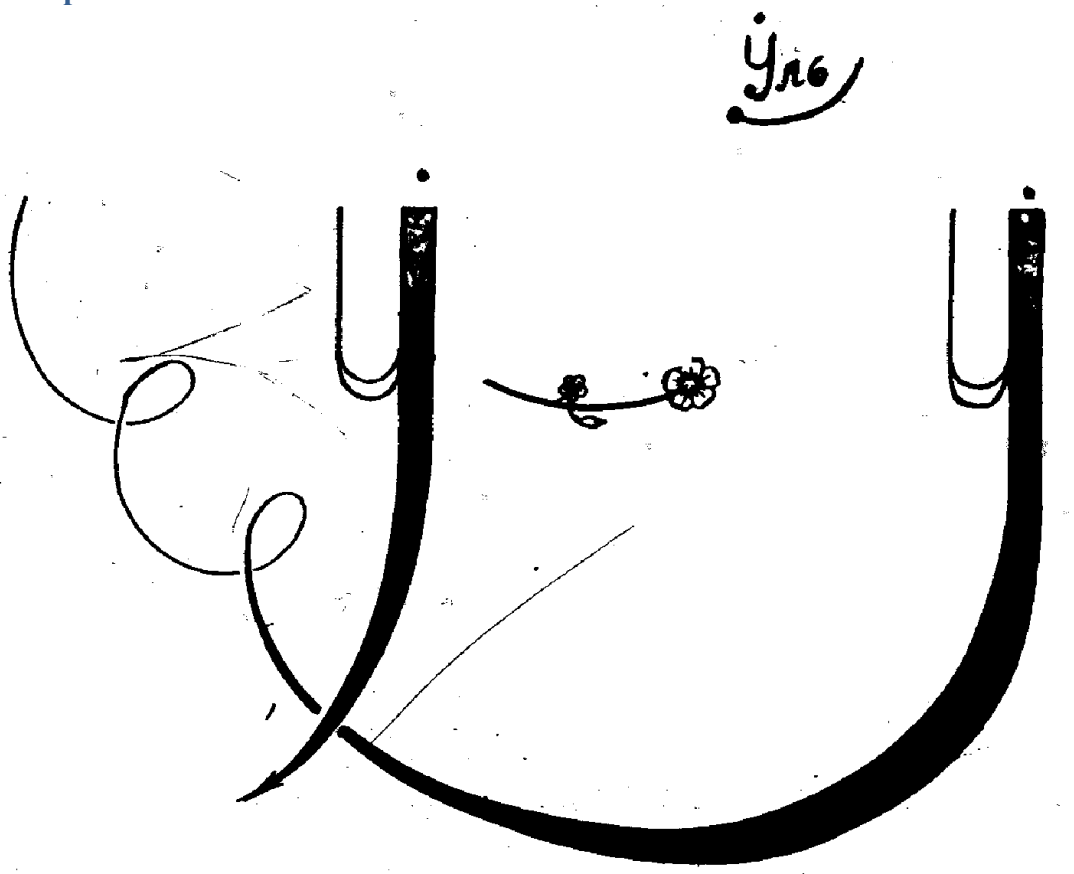
жением (как при художественном тактировании). Левая рука, согнутая в локте, упирается пальцами в щеку таким образом, что кончики пальцев лежат На Нижних зубах,'контролируя степень открывания рта (опускание подбородка), о чем в алгоритме напоминает двойная линия в „чаше" гласного У на сильной доле.

Работа над первым алгоритмом как установочным упражнением должна быть особенно неторопливой и тщательной. Это поможет быст- рее и лучше осваивать следующие упражнения, которые будут от- личаться от установочного, в основном, только новыми гласными и новыми ступенями лада. Эти следующие упражнения как бы над- страиваются над установочным с минимальным усложнением (шагом программы).

При освоении любой серии упражнений каждая вокальная трениров- ка всегда должна начинаться с первого (установочного) упражнения и включать в себя Весь их последовательный ряд. Все они, начиная с первого, носят название вокально-ладовых, поскольку комплексно решают задачу не только формирования голоса, но и воспитания ладо- вого чувства.

Второе вокально-ладовое упражнение включает слог УЛЬ на Треть- ей ступени мажора.

Алгоритм № 2



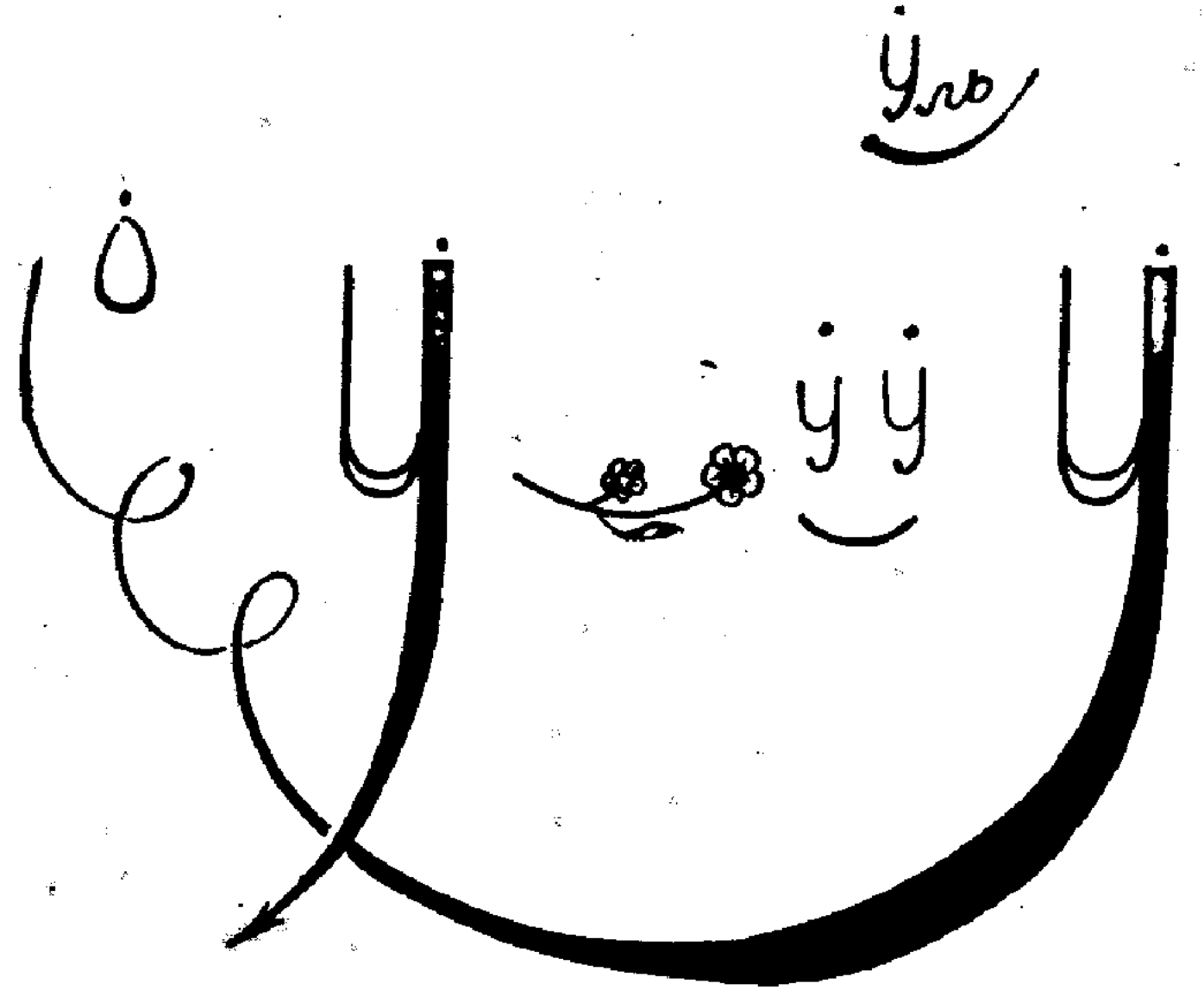
Слог УЛЬ - на слабой доле, и его надо петь как можно более легко и кратко. Согласный „ль" приближает звук, если губы при его произнесении раздвинуть, в стороны как на УЛИ. Тогда этот звук прозвучит светло и высоко, что и требуется в мажоре. После него тонику на сильной доле, наоборот, надо пропеть точно так, как и в ус- тановочном упражнении, т. е. как можно глубже, опускал подбородок, помня при этом, что третья ступень тяготеет и разрешается в тонику.

Упражнение пропевается дважды стаккато и затем дважды - нон легато.

На нон легато звук У III ступени атакуется, когда указка слегка ударяет по точке в начале дуги {под УЛЬ). Затем звук У протягива- ется, пока кончик указки скользит по дуге вправо - вверх и еще далее пока рука с указкой не поднимется почти в вертикальное положение. Тут быстрым костевым движением указка доводится до вертикали, при этом произносится согласный ЛЬ, на чем и снимается звук. За этим следует легкий замах на сильную долю, и с началом движения указки вниз атакуется звук У на тонике, который протягивается таким же образом, как в первом упражнении.

И третье вокально-ледовое упражнение дополняется гласным О на второй ступени, помещенным на слабой доле следующего такта.

Алгоритмы № 3



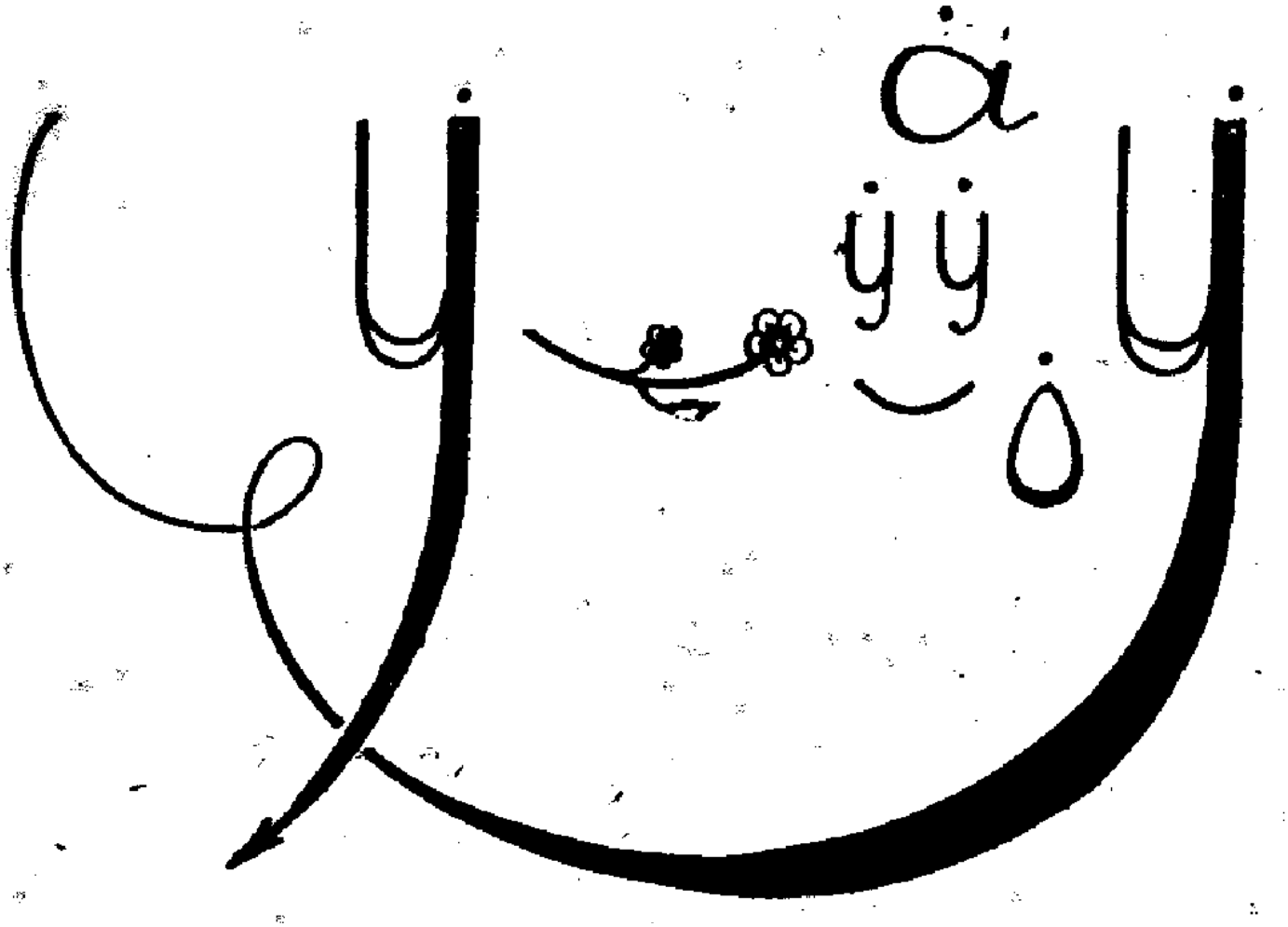
Здесь при пении стаккато гласный О атакуется аналогично УЛЬ в момент краткого легкого кистевого Движения -ь отскока кончика указки от точки над этим гласным. Подведение руки-указки к этой точке осуществляется по пунктирной линии в течение второй доли такта. Третьей же долей {второй слабой) как раз и будет движение и исполнение голосом самого гласного О штрихом стаккато. Так упражнение пропевается дважды. В случае пропевания О (нон легато) пользуемся другой третьей доли под гласным О. Эта дуга, как и дужка под УЛЬ, начинается с точки, указывающей на атаку звука О, пропе- ваемого затем протяжно и разрешающегося в звук У на тонике. Нон легато упражнение пропевается тоже дважды.

Артикуляция гласного О строится из артикуляции гласного У допол- нительным движением подбородка вниз.

Об артикуляции основных открытых гласных (У, О, А) на основе I художественного критерия можно сказать следующее. Гласный У - добрый звук. Губы мягкие, расслабленные, вытянутые вперед ду- дочкой, как для сосания или „детского поцелуя", но при этом под- бородок надо оттянуть вниз для увеличения ротового отверстия. „Гласный О, - говорим мы, - пой с достоинством", - это благород- ный, гордый звук. Он легче образуется из .начального звука У путем опускания подбородка еще ниже и открывания рта вниз и вширь. Гласный А - светлый, радостный звук; улыбчатый рот шире открывай в стороны и вверх. Этот гласный следует петь всегда негромко, чтобы избежать открытости звучания.

В четвертом вокально-ладовом упражнении, как раз и фигурирует звук А наряду с У и О.

Алгоритм № 4

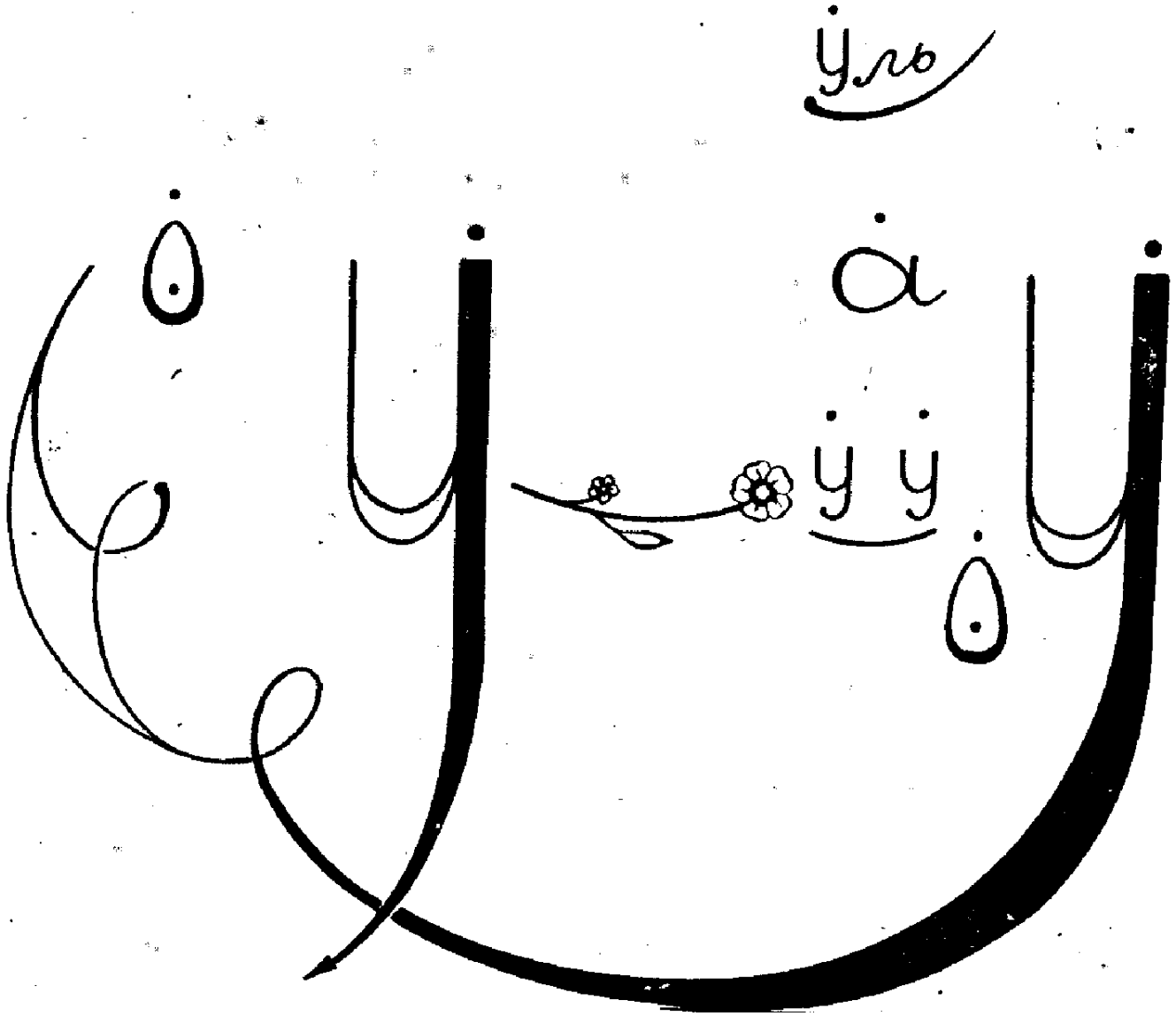


Это упражнение, в отличие от предыдущих, поется в двухдольном размере. Оно более подвижно. Гласные сгруппированы в ладовый комплекс, который обычно называют „опевание тоники". При этом лучше выявляются по контрасту свойства гласных А и О.

На стаккато это упражнение поется с помощью обычного приема четкого показа точек над гласными.

На нон легато кончик указки после легкого удара с отскоком по точке (показа атаки) задерживается на соответсгвуюш^точке в течение всего звучания гласного, а рука (от локтя) поднимается в это время вверх В конце звучания гласного указка отрывается от данной точки, и кончик ее переносится в точку над следующим, гласным. Последний гласный О седьмой ступени разрешается в тонику, как и во всех дру- гих упражнениях. ну В течение всей работы над вокально-ладовыми упражнениями по ал- горитму педагог по ходу пения, не прерывая его, комментирует каче- ство работы дирижера и учащихся, говоря в соответствующий момент- „Выдох! , „вдохнули носиком", „расслабились", „поем третью сту- пень , „ротик вверх" (на гласном А), „ротик вниз" (на гласном О) и так далее. '

После проработки упражнений по отдельным плакатам-алгорит- мам работу удобнее всего вести по общему сводному алгоритму.



Поскольку основная структура алгоритма (как и технология по- становки голоса) сохраняется в сводном алгоритме, можно сопостав- лять между собой разные упражнения как вокально (в звучании), так и зрительно. Это очень полезно и для закрепления навыков, и для комбинирования упражнений в порядке импровизационного музи- цирования. В заключение темы (или в приложении) дается:

3) образец сводного алгоритма в укрупненном масштабе;
1) таблица согласования технологических элементов и действий при постановке голоса по алго- ритму;
2) памятка педагогу для вокальной работы по алгоритму. (Следует обратить внимание на тЬ, что в наглядных алгоритмах буквы не только имеют определенную высоту, соответствующую ступени лада, но и зрительно напоминают форму ротового отверстия при произнесении данного гласного).

Работа идет, прежде всего, над гласными в следующем порядке: у_0_А. Через тембр этих гласных и формируется основной тембр голоса как средство художественной выразительности.

Простейший гласный У, а за ним - О способствуют воспитанию у певца навыка непринуж- денности звукоизвлечения, наиболее полно включают в работу толщу голосовых связок (складок). При этом создаются условия для формирования звука округлой формы (с по- мощью так называемого „механизма прикрытия"). Последнее позво- ляет без осложнений перейти к работе над гласным А, который обычно провоцирует на открытость звучания голоса.

Таким образом, предлагаемая последовательность работы над глас- ными (У-О-А) гарантирует наибольшую эффективность в формиро- вании тембра голоса и вокальных навыков.

На первом этапе работы согласные в упражнения не включаются, поскольку они затрудняют произношение и вокализацию гласных, усложняют и дыхание, и работу гортани, и артикуляцию гласных, тормозят раскрепощение нижней челюсти. Наиболее вокальные со- гласные - сонорные (л, м, н, р) - применяются в работе с ладо-во кальными жестами.

Тема 4. Воспитание ладового чувства. Упражнения с ладо- вокальными жестами

Общеизвестно преимущество подхода к воспитанию ладовых пред- ставлений с позиции относительной сольмизации („релятива"). Вклю- чение в этот процесс „ручных знаков" - большое достижение. Это стало особенно ясно теперь, когда научно доказано существование глубокой связи между работой кистей рук и голосового аппарата[7].

Но в упомянутой „релятивной системе" были упущены по край- ней мере три важных момента:

1) не поставлено во главу угла полноценное развитие самого голо- сового аппарата, воспитание вокальных навыков;

2) „ручные знаки" носят формальный характер и не отражают ни вокального, ни эмоционального содержания ладовых отношений ступеней;

3} слоговые названия ступеней полностью игнорируют вокальные и ладовые свойства образующих их гласных и согласных звуков.

В предлагаемой нами системе ладо-вокальных жестов все это уч- тено и эффективно реализовано на практике в комплексной работе. Ла- довое воспитание тесно увязано с вокальным и музыкальным (эмоцио- нальным) воспитанием учащихся. Движения всегда выполняются обе- ими руками - и не формально, а эмоционально выразительно. В систе- ме знаков используется „телесная схема" голосового аппарата как наглядная живая шкала ступеней лада.

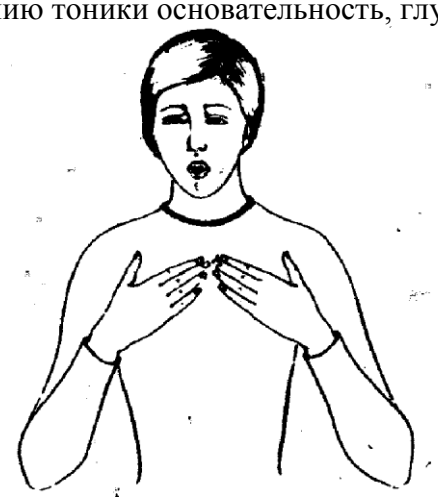
Слоги составлены так, что на устойчивых ступенях оказываются открытые устойчивые гласные У, О, А, а на неустойчивых - тихие гласные Е и И. Из согласных взяты только сонорные, хорошо звучащие - М, Н, Л, Р - и расставлены они по ступеням лада также с уче- том их фонетических свойств.

Ниже дается описание форм выражения ступеней лада жестами и раскрывается ладо-вокальное значение произносимых слоговых названий ступеней.

1. Устойчивые ступени.

I ступень (тоника). Руки собранными ладонями прижимаются к груди (жест благодарности, удовлетворения).

Поется слог МУ, в котором глубокий гласный У сочетается с близким губным М. Это придает звучанию тоники основательность, глубину и звучность (грудное звучание) и в целом - устойчивость.

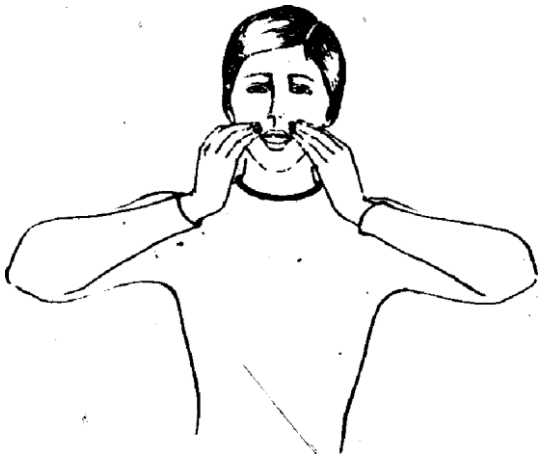


Ill ступень. Три средних пальца рук касаются подушечками лица между носом и верхней губой (место усов). Пальцы полусогнуты (как при постановке руки на рояле), локти приподняты.

Поется слог НА - негромко, прикрыто, т. к. гласный А сам по Себе громкий звук, предрасположенный к открытому, крикливому звуча- нию. Сонорный Н настраивает на высокую позицию, придавая гласно- му светлый оттенок, что и нужно для характера мажорной тонической терции. Уголки губ в полуулыбке расходятся в стороны.

---

[7] Кольцова М. Двигательная активность и развитие функций мозга ребенка. -М.,1973



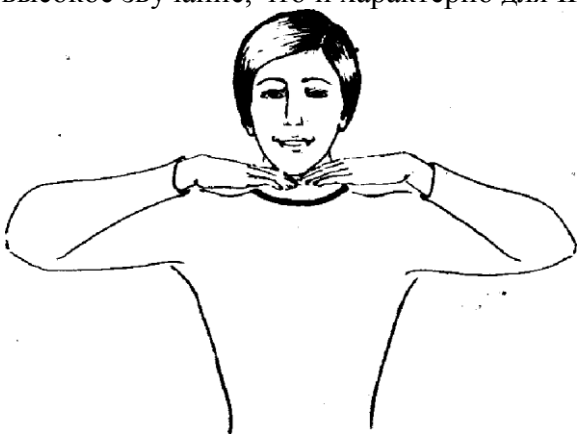
V ступень (доминанта). Те же три средних пальца касаются теперь уже лба, располагаясь по вертикали (в отличие от их почти горизон- тального расположения на III ступени над верхней губой). Локти при этом приподняты до уровня плеч.

Поется слог ЛЕ (ЛО). Подбородок при этом достаточно свободно опускается - тогда гласный О звучит высоко, полетно и надежно. Это придает V ступени характер необходимой устойчивости.

2. Неустойчивые ступени.

II ступень. Кончики вытянутых трех средних пальцев рук тыльной стороной (ноготками) едва касаются снизу подбородка.

Поется слог ВЕ. Уголки губ при этом идут в стороны и вверх. Это придает звуку Е легкое, высокое звучание, что и характерно для II ступени по отношению к тонике.



VII ступень (нижняя). Показывается и поется по отношению к нижней тонике. Пальцы - большой и средний - соединяются „колеч- ком" (как при художественном тактировании на слабой доле). Из положения прижатых к груди рук (на тонике) „колечко" едва-едва отрывается от груди, так, чтобы оставалось чувство „привязанности" рук к груди, то есть, VII ступени - к тонике („колечко" оттягивается как на резиночке).

Поется слог РЫ (а позднее и РИ). Петь следует тихо, зата-

енно, как бы про себя.

VI ступень. Показывается от доминанты (когда пальцы касаются лба) легким отрывом пальцев ото лба вверх, сопровождая это движе- ние сгибанием кончиков пальцев. При этом кисти рук и кончики пальцев слегка „свертываются", а локти чуть поднимаются.

Поется слог ЛЕ (по характеру сходно со звуком-слогом ВЕ на II сту- пени, но более мяско, остро (близко к ЛИ), чему способствует и мягкий согласный Л.

IV ступень, тяготеющая и в III устойчивую ступень, и в доминанту, показывается прикосновением подушечек полусогнутых пальцев к месту углубления на границе щеки и уха (средней его части). Ладони несколько развернуты вперед.

Поется слог 33. Э оборотное делает звук широким, густым, что не позволяет завышать эту ступень, к чему она имеет тенденцию.

VI ступень внизу. Показывается ниже VII ступени. Руки складыва- ются перед собой на уровне груди ладонями друг к другу (как „для молитвы"). Этот жест весьма выразителен, т. к. у/ ступень внизу мо- жет быть представлена и как тоника параллельного минора. Поется тот же слог ЛЕ, что и на верхней VI ступени. V ступень (нижняя доминанта). Показывается опущенными вниз до пояса руками. При этом ладони повернуты внутрь, и руки как бы черпают или подхватывают что-то. Жест широкий, от плеча, руки чуть согнуты в локтях. Это создает ощущение уверенности и силы, что и характеризует доминанту. С другой стороны, из этого положе- ния руки естественно переводятся ладонями к груди - в тонику, выражая функциональное тяготение и разрешение в нее доминанты, Нижняя доминанта (V ступень) поется на слог ЛО, придающий здесь этой ступени большую основательность.

Предлагаемые рисунки дают наглядное представление о вышеописан- ных ладо-вокальных жестах.

При использовании ладо-вокальных жестов в работе надо помнить, что ступени лада существуют не сами по себе каждая, а в связи друг с другом, с тяготением неустойчивых ступеней в устойчивые и в конеч- ном счете - в тонику. Соответствующая вокализация той или иной пары ступеней - неустойчивой и устойчивой - помогает не обособлять неустойчивые ступени. Ни одна из них не должна мыслиться, слы- шаться, а стало быть и пропеваться без связи, без тяготения и разре- шения в ближайшую устойчивую ступень. Эту интонацию тяготения и разрешения надо всякий раз оформлять вокально: пропевать неустойчивые ступени как можно короче и тише (этому способствуют тихие гласные Е и И в слогах на этих ступенях) и, наоборот, придавать большую звучность, объемность гласным о, А в слогах на неустойчивых ступенях МУ, НА, ЛЕ). Поэтому и протягивать их надо дольше и, по возможности, помещать на сильных долях такта. Связка „неустой-устой" должна всегда ощущаться (чувствоваться) как цельная интонация. Это важ- ное условие часто нарушается в практической работе даже опытными хормейстерами и теоретиками, поскольку они сами слабо владеют своим голосом. И это еще раз подчеркивает важность вокального воспитания для развития общей музыкальности.

Поэтому и в работе с ладо-вокальными жестами ни на минуту нельзя терять из виду вокально верное произношение и пение всех гласных. Здесь должно иметь место закрепление, а не разрушение вокальных навыков, приобретенных в работе по алгоритму. В этом и проявля- ется комплексность методики КМПВ. Эта комплексность обнаружи- вает Себя также в том, что ладо-вокальные жесты увязываются и с ху- дожественным тактированием. То и другое подготавливает учащихся и облегчает им овладение чтением нот с листа в работе по сольфеджио. Задачей самого сольфеджио должно быть не просто „чтение нот", а прежде всего развитие у учащихся ладо-функционального мышления. Поэтому и работа с ладо-вокальными жестами должна строиться и про- водиться в том порядке включения ступеней, в каком они выше пред- ставлены. Началом,работы должно быть освоение ладового

комплек- се: МИ; ИМІ-І; l-VIW-11-1; вторым этапом - тоническое трезву чиє; а далее - олевание V, затем III ступени с разрешением их в то- нику.

Тема 5. Вокальная работа над песней в хоре как продолжение работы по постановке голоса и развитию метроритмического и ладового чувства и общей музыкальности

Разучивание и исполнение песни не должно быть самоцелью. Пони- мая значение вокального воспитания, мы говорим: песню не разучи- вай, а вокально .озвучивай, формируй при этом прежде всего голос и вокальные навыки. Песня лишь материал для этой работы. С такой позиции прежде всего и надо оценивать полезность той или иной песни.

Вокальная работа над песней должна рассматриваться как продол- жение вокальной работы над голосом по алгоритму, художествен- ному тактированию и использованию ладо-вокальных жестов. Все эти виды работ подготавливают учащихся к истинно художественной вокальной, а стало быть, и музыкальной деятельности, к занятию пением как искусством.

При таком подходе к работе сразу обнаружится, что все трудности интонирования, которые обычно мы связывали со слухом, его каче- ством, преодолеваются с помощью вокала. Мы можем те- перь говорить, что нет и не может быть „музыкального слуха", а есть „музыкальный голосовой аппа- рат" в целом, куда входит и слуховой орган как прием- ник звука и как канал обратной связи (кон- троля).

На начальном этапе вокальной работы над песнями особенно важно учитывать, насколько ра- бота над данной песней полезна для голоса, насколько полноценно и непренужденно будет при этом функциони- ровать голосовой аппарат учащегося.

Возьмем для примера известную песню „Подмосковные" вечера" В. Соловьева-Седого.

Уже в первой фразе („Не слышны в саду...") фонетический ряд - гласные - находятся в проти- воречии с мелодией, что затрудняет вос- произведение ее голосом. Высокоформантный и высокопо- зиционный гласный Е Оказывается на самом низком звуке песни. Глубокое Ы - дважды на интонации, идущей вверх. Особенно напряженно берется верхнее Ы на V ступени. В словах „в саду" гласный А высокоформантный - опять внизу интервала, а низкоформантный У - вверху. Помимо неудобства для голоса все это - не лучшие условия для чистого и свободного, а тем более выразительного, художе- ственного исполне- ния песни (при отсутствии у поющего наличия достаточных вокальных навыков). Чтобы в этом убедиться, надо пропеть слова „не<лыш-ны" сначала как в песне, по ступеням минор- ного трезвучия снизу вверх а затем в обратном порядке ступеней минорного трезвучия - сверху вниз, что окажется гораздо легче,

Такие малозаметные трудности содержатся во многих песнях Причем даже каждый новый куплет любой песни ставит перед пою- щими новые интонационные задачи, которые надо решать средствами вокала.

Очевидно, чтобы совершенствовать вокальные навыки, приобре- тенные в работе над упраж- нениями, при переходе к песенному матери- алу, надо, во-первых, этот материал систематизировать с пониманием вокальных трудностей. (Такой систематизированный репертуар песен и Давтря в при- ложении). Во-вторых, в работе над любой песней (после ее целостного показа) надо чаще прибегать к приему дробления ее на части - с выделением вокально трудных элементов. Их надо отраба- тывать отдельно, но при этом не упуская из виду контекста всей песни, подсказывающего художественную задачу, решаемую данной инто- нацией или данным гласным звуком, над которым ведется работа. В-третьих, хормейстер должен четко представлять себе вокальные трудности, связанные с позици- онными и другими свойствами гласных. Целесообразно применять прием временной подмены глас- ных и вре- менного „отбрасывания" согласных.

Например, в русской народной песне „Среди долины ровныя" уже самое первое слово „среди" вокализируется неудобно, т. к. в нем между трудными и однотипными гласными Е и И - целая кварта! Та же трудность при вокализации первого слова припева „Цве-тет". Стоит эти две кварты спеть на гласные 0-А~, и сразу будет ясно, насколько это удобнее для голоса и звучит яснее. Если пропеть указанные кварты несколько раз на О-А, то затем и в тексте песни они прозвучат чисто и более вы- разительно. Но главное - голосовой аппарат поющего под- нимется на ступеньку выше, станет чуть совершеннее.

А вот пример с „отбрасыванием" согласных. В известной народ- ной песне „Ой, есть в лесу калина" в припеве есть слово „звонкие" („комарики звонкие"). Согласные „зв" перед О тормозят от- крыва- ние рта при произнесении гласного О и „звонкости" не получается. (Стоит пропеть несколько

раз ато слово в песне без jb" (как он. кие"), и голос „найдет себя". Слово „звонкие" уже и в песне звучит именно как „звонкие", отчетливо и ярко, чего и требует худо- жественный образ песни.

Для более качественной вокализации при работе над песней нужно так же гибко транспонировать как всю песню, так и отдельные ее части в удобную для голоса тональность.

В целом вся вокальная работа над песней должна вестись в тональ- ностях более низких, чем та, в которой отработанная песня затем будет исполняться,

Всю работу надо вести на уровне громкости от до

и, конечно, без- сопровождения, только с легкой поддержкой в труд- ных местах аккордами соответствующей гармонической функции.

Всю работу над песней надо вести с одновременными движениями руками. Согласованность с голосом, естественность и выразительность движений рук, воспитанная на упражнениях, входит органично в худо- жественную работу над песней. Положение рук выше или ниже, в связи с высотой вокализируемого гласного звука, облегчает усвоение мелодического рисунка песни. Но еще большее значение движения рук (жесты) приобретают в эмоциональной, художественной трактовке этой мелодии, исполняемой голосом.

При этом звучание, тембр всех гласных, особенно Y, О, А, в зави- симости от высоты приобретает различное образное значение.

Вырабатываемый на вокальных упражнениях .навык непринужденного выразительного пения и способность управлять своим голосом (с обязательным движением рук) позволяют вести вокальную работу над песней не в виде ее механического заучивания, а творчески, в форме музицирования, исполнительской импровизации.

Эта импровизационная форма исполнения песен хором, ансамб- лем и солистами переносится затем и в условия концерта - настоль- ко свободно и гибко певцы, воспитанные в работе по методике КМПВ,. распоряжаются своими голосами, подчиняясь движениям рук и воле' любого дирижера (как и движениям собственных рук, когда это нужно уже как артистический прием при сольном исполнении песни в концерте).

Тема 6. Организация учебного процесса на занятиях по методике КМПВ с учетом взаимосвязи всех видов работы

Воспитание голоса, вокальных навыков и музыкального (метро- ритмического и ладового) чувства в комплексе с развитием музы- кального ладо-функционального мышления представляет собой важ- нейшую задачу обучения музыке. Методика КМПВ решает ее путем организации двигательной музыкальной деятельности учащегося. Естественно, что при этом учебный процесс на начальном этапе обуче- ния оказывается не таким скорым, как этого субъективно хотелось бы. Но это „замедление" только кажущееся и временное. Оно связанос объективными закономерностями в развитии самого голосового аппарата, которые не должны нарушаться при формировании как профессиональных вокальных навыков, так и вокальной, речевой и двигательной культуры человека[8].

Для воспитания любого навыка необходимо прежде всего условие непринужденности работы всего организма человека. В методике КМПВ это обеспечивается тонкой систематизацией всей работы и на- личие в системе минимального шаге программы.

Необходимо, чтобы педагог никогда не стремился к форсированию процесса обучения ради достижения количественных показателей за счет качества работы голосового аппарата учащихся.

Другим условием продуктивной работы по воспитанию навыков является достаточное число повторений того действия (движения), при котором данный навык формируется. Поэтому в практической работе по методике КМПВ на занятиях целесообразно чередовать все предлагаемые виды двигательной музыкальной деятельности художественное тактирование, работу по алгоритму постановки голоса, занятия с ладо-вокальными жестами, коллективную декламацию, вокальную работу над песней, сольфеджио, слушание музыки (прежде всего вокальной) - и поиском при этом адекватных образам музыки выразительных движений .Такая разумная смена видов учебной дея- тельности обеспечивает большую активность, внимательность и заин- тересованность в работе всех учащихся и служит быстрейшему и более прочному закреплению навыков.

Той же цели служит и частая смена на занятии певческой установки учащихся при положении „сидя" и „стоя". При этом учащиеся должны сидеть и стоять не тесно, чтобы не задевать руками друг

---

[8] Здесь речь идет не о подготовке профессиональных певцов, которая связана уже с количественными покеетепями голова, такими, как его сила и ДВУХ-**октавный диапазон и проч.**

друга во время работы. Это тем более важно, что занятия по методике КМПВ ведутся под девизом: „Каждый хорист - солист". И это непустые, слова, а подтвержденное опытом достижение. Педагог во время всех видов коллективной деятельности по ходу работы прослушивает кратко каждого учащегося индивидуально, подавая время от времени команду: „Поет (или тактирует) только Иванов (или Петров)"). К тому же учащиеся на каждом занятии выступают и в качестве дири- жеров у алгоритма, дирижируют подготовленной песней или деклами- руют стихи и так далее. Методика КМПВ открывает большие возмож- ности для применения индивидуального подхода к учащимся также в силу наличия в системе выполняемых на уроках упражнений (зада-

ний) самой разной степени трудности и различного характера. Учащиеся легко привыкают к роли солиста, дирижера, педагога, чувствуя открывшиеся перед ними перспективы в развитии их вокальных, речевых и дирижерских навыков. Они ценят эту роль, в которой могут проявить себя и доказать свои творческие способности как способности к самовыражению через голос и движение.

Для успешного ведения такой работы и помещение, где происходят занятия, должно быть достаточно просторным, с нормальной акустикой, хорошо проветриваемым, всегда чистым, выглядеть строго и празднично.

Тема 7. Систематизация дидактического материала и репертуара песен для вокально-хоровой работы.

О систематизации дидактического материала при работе по методике КМПВ частично уже сказано в рекомендациях к предыдущим темам по каждому виду работы в отдельности.

Здесь еще раз хочется напомнить педагогу, что научно оправданная последовательность в работе и постепенность - залог успеха всей работы по выявлению и воспитанию голоса у учащихся и, следовательно, воспитание всех его музыкальных способностей.

В вокальной работе особое внимание следует уделить преимуществу гласных У, О, А перед более трудными гласными И и Е. Это ясно выступает уже в системе вокально-ладовых упражнений, представленных в виде алгоритмов. В них гласные У, О, А обрабатываются тоже в определенной, вокально-оправданной, последовательности (У - О - А). В этом порядке предыдущая гласная как бы подготавливает удобство и качество формирования последующей. Поэтому, например, в третьем алгоритме артикуляции гласного О надо строить непосредственно из формы рта на гласном У, который пропевается перед О, то есть не закрывать рта после окончания звука У, а только еще глубже опустить подбородок.

Артикуляция гласного А в четвертом упражнении строится после У простым растягиванием губ в стороны (в улыбку). Но именно поэтому здесь, перед А, вместо У, целесообразнее произносить слог УЛЬ, который и подготовит нужное движение уголков губ в стороны.

Хормейстер-педагог, усвоив сам практически эту вокальную технологию, будет оперативно и умело помогать учащимся преодолевать вокальные трудности в работе над песнями. В них, конечно, композиторы не учитывали никаких ладо-вокальных закономерностей, поэтому и систематизация песенного материала по степени трудности обычно бывает крайне приблизительна.