



# Учебно-методическое пособие

Авторская педагогическая разработка

## «Методы развития координации слуха и голоса у детей младшего домутационного возраста на хоровых занятиях»

Vishnevskaya I.I.

Автор разработки: преподаватель  
МУДО «Петрово-Дальневская  
детская школа искусств»

***Вишневская И. И.***

## Введение.

Отсутствие координации слуха и голоса у детей – одна из острейших проблем при массовом обучении музыке и пению. Учащиеся не умеют правильно интонировать не только мелодию, но даже один звук. При этом собственно звуковысотный слух – умение определить основную частоту тона, у этих детей обычно находится в норме. В хоровой практике за такими детьми закрепилось название «гудошники», так как любую, даже хорошо знакомую песню они «гудят» на 2-3 примарных звуках, расположенных обычно в конце малой, начале первой октавах. Учителя музыки общеобразовательных школ часто оказываются обезоруженными перед неспособностью большинства учеников в классе проинтонировать верно хотя бы один звук. Программные требования по выработке вокально-хоровых навыков остаются невыполнимы. Обычно учителя находят следующий выход из положения: дети исполняют песни «как умеют» – то есть увлечённо скандируют слова под аккомпанемент, а учитель не обращает внимание на качество исполнения, надеясь, что координация слуха и голоса наладится сама собой, в результате накопления музыкально-слуховых впечатлений. В ряде случаев это происходит, в основном, в результате усилий преподавателей музыкальных школ и хоровых студий, однако значительная часть детей, особенно среди мальчиков, так и остаётся «гудошниками» на всю жизнь. В большинстве случаев дети сознают, что поют неверно, что рождает у них ощущение неполноценности, нежелание заниматься музыкой вообще.

Эта проблема не решается обычными методами сольфеджио – звуковысотный слух у «гудошников» нормальный. Координация слуха и голоса является вокальным навыком, певческим динамическим стереотипом верного интонирования, базовым для всех остальных вокальных навыков. Поэтому формирование координации слуха и голоса осуществляется, прежде всего, методами вокально-хоровой работы. Все хормейстеры, работающие с детскими коллективами, имеют положительный опыт «исправления гудошников», при чем, в достаточно короткие сроки – от нескольких недель, до нескольких месяцев. Вокальная педагогика, в том числе и народная, выработала методы развития координации слуха и голоса, наработав соответствующий репертуар, формы и приемы работы. Традиционная методика работы с «гудошниками» формирует координацию слуха и голоса на основе грудного натурального регистра звукообразования – на основе тех тонов, которые уже есть у ребенка, во всяком случае, в разговорной речи. Однако формирование только грудного регистра звукообразования

затрудняет задачу дальнейшего развития голоса ребенка: развитие диапазона, микстового регистра звукообразования, чистоты интонирования. Формирование этих навыков у детей осложняется без включения в работу натурального головного регистра звукообразования. Таким образом, традиционная методика формирования координации слуха и голоса выполняет свою задачу, но недостаточно способствует развитию детского голоса в целом.

В работах современных педагогов методистов Г.П.Стуловой и В.В.Емельянова предлагаются методы и приемы работы с «гудошниками», основанные на современных представлениях о психофизических особенностях и особенностях голосового аппарата детей младшего домулационного возраста.

Проблема заключается в том, что в методиках вокальной работы с детьми, созданных Г.П.Стуловой и В.В.Емельяновым, методы работы по формированию голоса и слуха рассматриваются как отдельные моменты работы с детьми. Авторы не ставят перед собой задачи создания комплексной работы с «гудошниками» на основе синтеза положений традиционной методики и собственных методических разработок. Однако необходимость в такой методике, позволяющей в короткие сроки формировать координацию слуха и голоса у детей младшего домулационного возраста и положительно влияющую на формирование у них других вокально-хоровых навыков, ощущается всеми учителями музыки и педагогами хормейстерами.

## **Этапы формирования методики работы с плохо интонирующими детьми.**

Интерес к методам работы с плохо интонирующими детьми, вокальная методика начинает проявлять лишь во второй половине XIX века. До этого времени предполагалось, что певческим искусством занимаются дети музыкально одаренные, на остальных не следует тратить время. Однако если рассматривать историю становления вокально-хорового искусства в России, которое неразрывно связано с церковно-певческой практикой, то можно определить основные принципы формирования слуховой культуры детей. Занятия с детьми в школах, учреждаемых при церквях с конца X– нач.XI вв. включали в себя церковное пение как обязательный предмет. Ещё один обязательный предмет обучения в церковных школах– чтение, начинался с чтения «Псалтыря». Обязательным условием, как при чтении, так и при пении была распевность, она была национальной особенностью русской речи. «Псалтырь» читался нараспев, в примарной, наиболее удобной, зоне звучания голоса, на повторяющихся канонических ладоинтонационных формулах – попевках, построенных на несложных интонациях (в современной церковной практике это большая секунда и малая терция). В учебнике по правилам чтения «Псалтыря» (первая половина XVII в.) говорится о высоком и звонком детском звучании, среднем по силе голосе, о ровности звука и плавности дыхания. Уроки церковного пения, естественно включали в себя распевание молитв на сходные по интонационному составу и принципу исполнения попевки. Таким образом, работа с детьми, в том числе и с плохо интонирующими, начиналась в примарном регистре, на повторяющихся несложных интонационных оборотах, при спокойном звучании голоса. Эти же принципы лежат в основе традиционного метода работы с плохо интонирующими детьми и применяются хормейстерами до сих пор.

По сходным принципам осуществлялось формирование координации слуха и голоса в фольклорной практике. Существовала особая, вокализованная манера исполнения сказок – манера, отголоски которой сохранились до нашего времени и тщательно изучаются фольклористикой. Сказка произносилась нараспев, на повторяющихся интонационных оборотах, в наиболее удобном примарном диапазоне. Анализ интонационного строя русских народных колыбельных песен также позволяет говорить о том, что здесь преобладала убаюкивающая повторность несложных мелодических оборотов, построенных на чередовании интонаций секунды и терции. Собственно, детский фольклор – заклички, веснянки и т.д. невелики по звуковысотному диапазону, часто укладываются в границы

кварты, исполнялись в удобном – примарном регистре. Таким образом в основе традиционной методики формирования координации слуха и голоса у детей с раннего возраста лежат фольклорные и церковно-певческие традиции.

Однако, в методических работах, посвященных вокальному искусству, вопросы работы над чистотой интонирования до начала XIX века не рассматриваются, так как это считается само собой разумеющимся условием пения. Так, например, в одной из первых методических работ по «взрослому» пению – в трактате Пьера Този «Рассуждения о певцах старинных и современных» (конец XVII – нач. XVIII вв.), рассматриваются вопросы постановки голоса, различных приемов пения, а проблема чистоты интонирования даже не ставится. Это же позиция характеризует часть работ, написанных уже в XIX – нач. XX вв. – а именно: Г. Ломакин «Краткая методика пения», Н. Ерошенко «Методика и теория пения» и др.

Причиной, побудившей интерес методистов и хормейстеров к методике работы с плохо интонирующими детьми в конце XIX века стало то, что обучение детей в России в это время становится массовым. В конце XIX века впервые высказывается мысль о том, что пению возможно и необходимо обучать всех детей.

Ревностным сторонником этой идеи был регент и учитель музыки Алексей Николаевич Карасев. В 1887 году он разработал «Методику пения», получившую широкое распространение в народных школах. В школе, где работал А.Н. Карасев, абсолютно все дети пели, так как даже самых плохо интонирующих детей он не освобождал от пения, мотивируя это тем, что детей неспособных, например, к арифметике, не освобождают от занятий на этом уроке. Методика А.Н. Карасева воспринимается сейчас как сухая, односторонняя и не стимулирующая интерес детей к музыке, однако она обеспечила отличный результат – плохо интонирующих детей в школе не было. Занятия начинались с освоения одного из звуков, обычно до первой октавы. Его пели сначала целыми, затем половинными, четвертями, в несложных ритмических рисунках до тех пор, пока все учащиеся не начинали петь чисто. Материал – молитвы, народные прибаутки. Далее – ре, секунда, аналогичный музыкальный материал охватывал два звука. И так далее. Благодаря строгой последовательности в обучении, началу работы с примарных звуков натурального грудного регистра и повторяемости музыкального материала развивалась чистота интонирования и прочность усвоения знаний и умений.

Уделялось внимание в народных школах и развитию ладового чувства и слухового внимания. Абсолютная система сольмизации считалась очень

сложной и не нужной для народных школ. Здесь применялись западно-европейские и самостоятельно разработанные системы относительной сольмизации. Так, например, А.Н.Карасев, полагавший, что общепринятые слоги сольмизации (до, ре, ми...) сложны как для запоминания, так и для пения, создал «буквенную систему», где ступени лада назывались русскими гласными буквами (А,О,И...). Широко популярна была «Цифирная метода» Жана Жака Руссо в упрощенном варианте Э.Шеве. Одно из популярных учебных пособий по этой методике было написано Е.Альбрехтом в 1879 г. – «Руководство по хоровому пению по цифирной методе Шеве преимущественно для народных школ». По этой системе работал Л.Н.Толстой в школе в Ясной поляне. Менее популярна была методика «Система подвижного до» (Сара Гловер, Джон Кервен, Англия), в России ее распространением занимался П.П. Мироносицкий.

В начале XX века издаются пособия для школьных учителей пения: Д.Н.Зарин – «Методика школьного хорового пения» (1907г.) и А.Л.Маслов «Методика пения в начальной школе, основанная на новейших данных экспериментальной педагогике» (1913г.). Авторы пособий считали музыкальное образование обязательным для всех. Д.Н.Зарин считал принципиально важным развитие творческих способностей детей на уроках музыки.

Одним из первых российских педагогов-методистов, специально исследующих возможности плохо интонирующих детей стал А.Л.Маслов. Прежде всего, А.Л.Маслов установил, что подавляющее большинство фальшиво поющих детей здоровы, имеют нормально развитый слух и голосовой аппарат. В результате исследований он определил, что фальшивое пение может быть вызвано различными причинами: неразвитое слуховое внимание, отсутствие певческих навыков, отсутствие координации между слухом и голосом, смещенный на кварту или квинту ниже диапазон (что определяется грудным натуральным режимом звукообразования). Эти выводы сохранили свою актуальность до сих пор.

В советский период истории России всеобщее эстетическое воспитание подрастающего поколения, в том числе и музыкальное воспитание, объявляется делом государственной важности. Преподавание пения и музыки понимается как одно из наиболее действенных и доступных школе средств эстетического образования и идеологического воспитания. В 20-е и 30-е годы хоровые кружки организуются повсеместно – при школах, пионерских лагерях, Дворцах и Домах пионеров и т.д. Важнейшей проблемой массового музыкального воспитания в эти годы является кадровая проблема, так как до революции практически все хормейстеры, учителя

музыки в народных школах были также регентами. Традиция церковного пения была пресечена. Пение в школе преподавали малоподготовленные учителя, хоровыми кружками в пионерских лагерях руководили пионервожатые. Преподавателей, умеющих работать с детскими голосами, катастрофически не хватало. Недостаточно было также и репертуара для детей, поэтому часто исполнялись произведения, написанные для взрослых, с высокой tessiturой, в большом диапазоне, что неблагоприятно отражалось на детских голосах. Массовый детский репертуар тех лет (революционные песни маршевого характера) провоцировал детей на преимущественное использование натурального грудного регистра. Громкое, форсированное пение нередко в высокой tessитуре, создавало для детского голосового аппарата режим перегрузки. Результатом нарушения важнейшего принципа детской вокальной педагогики – принципа охраны детского голоса стала массовая порча детских голосов: фонастения, несмыкание голосовых связок сип при пении, по причине узелкового процесса на связках и других патологических явлений, связанных с неправильным функционированием гортани во время фонации. Таким образом, в 20-е и 30-е годы – во время расцвета детской хоровой самодеятельности, повсеместного распространения школьных детских хоров и хоровых кружков, происходит явное снижение качества детского хорового пения, что нашло своё выражение в проблеме «взрыва фониатрических заболеваний».

Поиск решения этой проблемы начинается уже в 20-е годы. В 1921 г. учреждается ГИМН (Государственный институт музыкальной науки), одна из комиссий ГИМНа, возглавляемая профессором В.А.Багадуриным, изучала свойства детского голоса. Здесь впервые была поставлена проблема охраны и воспитания детского голоса и была предпринята попытка создания единого метода обучения вокалистов, комплексно решающая вопросы постановки голоса, в том числе и в области чистоты интонирования.

В 30-е годы центром изучения детского голоса становится Московская государственная консерватория. Здесь существовал музыкально-педагогический факультет, где кафедрой музыкального воспитания руководила замечательный советский педагог-методист В.Н.Шацкая, внёсшая огромный вклад в дело массового эстетического воспитания детей. Факультет готовил учителей школ и руководителей детских хоровых коллективов. При факультете создавались опытные хоровые коллективы (руководители И.П.Пономарьков, А.В.Бандина, С.С.Благообразов), где проводились наблюдения за развитием детских голосов. И.П.Пономарьков работал в специально созданном опытном хоре с плохо интонирующими

детьми. В результате работы он сделал выводы о причинах детонации у детей, в целом совпадавшие с выводами А.Л.Маслова.

Практические методы воспитания голоса вырабатывались в Детском хоре Центрального дома художественного воспитания детей (руководитель Владислав Геннадьевич Соколов). В дополнение к этому начинаются лабораторные исследования детского голоса (лаборатории Московской и Ленинградской консерваторий), вырабатываются особенности механизма звукообразования, интонирования, принципы охраны голоса.

В Ленинграде работой, по изучению детского голоса, руководит врач-фониатр И.И.Левидов, он работает вместе с педагогом-вокалистом Дворца пионеров Е.М.Малининой. И.И.Левидов установил, что причинами многочисленных заболеваний голосового аппарата школьников являются неправильный вокальный режим, недостаточная подготовка учителя пения, использование непосильного репертуара. И.И. Левидов утверждал, что лучшей охраной детского голоса является правильное и систематическое обучение детей пению. Основные принципы обучения пению: не допускать форсирования, правильная артикуляция, свободное и ненапряженное дыхание, начало работы с фальцетного регистра, затем постепенный переход к миксту. И.И.Левидов отмечал также, что при соблюдении этих принципов улучшается качество вокальной интонации у детей. Эта методика получила название «щадящей».

В 1947г. создан ВНИИХВД АПН СССР – Всесоюзный научно-исследовательский институт художественного воспитания детей Академии педагогических наук (на базе Центрального Дома Художественного воспитания детей), где изучались проблемы музыкального воспитания, проводились педагогические чтения, обобщался передовой педагогический опыт. Директором института стала В.Н.Шацкая. Работа по изучению детского голоса велась под руководством профессора В.Н. Багадурова на базе Детского хора института (В.Г.Соколов). Институт издает методические пособия В.Н.Багадурова, Н.Д.Орловой, Е.М.Малининой, М.Р.Румер – ведущих специалистов советской детской вокальной школы. Положительный опыт работы с плохо интонирующими детьми систематизируется в работах И.П.Пономарькова, А.В.Бандиной, Е.Я.Гембицкой. Однако проблема фальшивой интонации у детей остается одной из важнейших в детской вокальной педагогике до сих пор.

Вопросы качества вокальной интонации изучаются и во «взрослой»вокальной педагогике. В работах, опубликованных в середине XXвека, содержится много сведений об интонации как теоретического, так и практического плана. Так Л.Б.Дмитриев в книге «Основы вокальной



методики» рассматривает вопрос об управлении процессом голосообразования при помощи системы обратных связей. Чрезвычайно интересны с методической точки зрения работы педагогов-вокалистов, систематизирующих свой опыт работы над чистотой интонации в пении в классе сольного пения. Это, например, статья И.Н.Добрыниной «Об условиях и некоторых принципах воспитания чистой интонации у певцов», где рассматривается роль певческих навыков, влияние музыкального слуха и особенностей музыкального произведения на качество интонации. Методическое пособие педагога по сольному пению Киевской консерватории М.Донец-Тессейер «Сборник упражнений для развития техники легких женских голосов» посвящено развитию сторон музыкального слуха – слуховое представление интонации и слуховой контроль. Дирижер и скрипач О.М.Агарков в работе «Интонирование и слуховой контроль в сольном пении» рассматривает вопросы достижения чистоты интонирования в зависимости от развития музыкального слуха и особенностей звукоизвлечения у вокалистов.

Свойства музыкального слуха наиболее полно определены в работе М.Б.Теплова «Психология музыкальных способностей». Появившаяся в конце 40-ых годов теория зонной природы слуха Н.А.Гарбузова существенно дополнила оценку слуховых представлений. Интонирование ступеней мажорного и минорного лада, а также интервалов имеет в зонном строе свои особенности, впервые их систематизирует в работе «Хор и управление им» (пособие для хоровых дирижеров) П.Г.Чесноков. Лабораторные исследования более позднего времени в целом подтвердили выводы П.Г. Чеснокова, сделанные им на основе хоровой практики. Результаты исследований изложены в книге В.Краснощекова «Вопросы хороведения».

Роль слуха заключается не только в слуховом представлении интонаций и слуховом контроле, слух – а именно, особая его разновидность – вокальный слух, активно участвует и в самом процессе звукообразования. Исследования В.П.Морозова «Вокальный слух и голос» рассматривают механизм работы вокального слуха, его значение в формировании качеств звукообразования и, в том числе чистой интонации.

В 70-е годы появляется и сразу становится предметом бурных дискуссий методика вокальной работы с детьми, альтернативная «щадящей» – «Методика комплексного музыкально-певческого воспитания» Дмитрия Ерофеевича Огородного (1972г.). Д.Е. Огороднову удается добиться раннего формирования микстового звучания у детей. Методика предназначена для работы в детских самодеятельных хоровых коллективах, в общеобразовательной школе, то есть для массового применения, поэтому

Д.Е.Огороднов уделяет много внимания работе с плохо интонирующими детьми. Методика Д.Е.Огородного предполагает создание условий, при которых процесс формирования голоса и певческих навыков мог бы осуществляться естественно и последовательно, а развитие его музыкальных способностей осуществлялось бы комплексно. Используя также специальные приемы, развивающие метроритмическое и ладовое чувство – художественное тактирование и ладо-вокальные жесты он приходит к выводу, что в процессе пения участвует весь организм, скоординированный как единое целое. Лейтмотивом всей методики Д.Е.Огородного становится мысль сформулированная в постулате - Основой музыкального воспитания является развитие ладового чувства через последовательное освоение вокально-ладовых формул.

Дмитрий Огороднов создал строгую систему вокальных упражнений, не позволяющих петь не правильно – певческий «алгоритм». Эта последовательность максимально упрощенных вокальных задач, позволяющих достичь комплексного развития голосового аппарата, стала основой его методики. Работа может идти под отдельной фонемой, слогом, позже – фразой. Отработанные элементарные певческие движения затем соединяются в сложное движение. Так происходит формирование певческого голоса. В области работы с «гудошниками» Д.Е. Огороднов придерживается традиционной системы. Первые его упражнения начинаются в натуральном грудном регистре, обычно применяемые в разговорной речи, на высоте «до» первой октавы и представляют собой элементарные вокально-ладовые упражнения (попевки одного звука на staccato, попевки на интонациях большой секунды, малой терции), тщательнейшим образом прорабатываемые. Главным условием является непринужденность звукоизвлечения, свобода звучания голоса.

В 90-е годы в области вокального воспитания возникают новые идеи, методики, фундаментальные разработки. Широкое распространение получил фонетический метод развития голоса В.В.Емельянова. Автор ставит перед собой, прежде всего техническую цель – создание инструмента – певческого голоса, при помощи которого ребёнок сможет исполнять музыкальные произведения. По В.В.Емельянову: «координационно-тренировочный этап» – технический этап должен предшествовать художественному этапу обучения пению. Главная задача метода определяется как «коррекция регуляционного образа» коррекция комплекса ощущений, возникающих при пении (мышечных, вибрационных, давления, резонирования и др.), другими словами, это установление певческих динамических стереотипов, как относительно устойчивой системы условно-рефлекторных действий,

вызывающих правильное звукообразование. Ученик запоминает правильные ощущения на приёмах и сохраняет их при пении отдельных звуков, участков диапазона, в конечном счёте, верные динамические стереотипы распространяются на все пение.

Методика В.В.Емельянова рассчитана на широкий круг обучающихся пению – начиная с музыкальных занятий в детском саду. Автор не занимается специально вопросами координации голоса и слуха у детей, начинающих петь, однако ряд приёмов и упражнений из первого комплекса ФМРГ отлично зарекомендовал себя при работе с «гудошниками». Это, прежде всего, «голосовые игры», где эмоциональные и двигательные образы помогают добиться чистой интонации.

В это же время издаётся методическое пособие Г.П.Стуловой «Развитие детского голоса в процессе обучения пению», где исследуются вопросы теории и методики развития голосов детей в возрасте от рождения до 10 лет. Автор впервые глубоко рассматривает данный вопрос на стыке различных наук (физиологии, психологии, акустики, педагогики, эстетики). Г.П.Стулова теоретически доказывает возможность выработки микстового звучания у детей младшего домутационного возраста.

В основе методической системы Г.П.Стуловой лежит тезис о необходимости использования в работе с детьми младшего домутационного возраста обоих натуральных регистров. С этой позиции рассматриваются особенности функционирования голосового аппарата ребёнка в пении, методика формирования вокальных навыков.

Понимание механизма звукообразования у детей в различных регистрах даёт хормейстеру ключ для решения важнейших проблем как собственно вокального, так и общемузыкального характера. Именно с этой позиции определяются причины голосовых затруднений «гудошников» и предлагается методика развития координации слуха и голоса, где приёмы и принципы традиционной методики применяются в соответствии с особенностями звукообразования у детей.

Таким образом, в методике работы с плохо интонирующими детьми за её многовековую историю сформировался метод работы с детьми, не имеющими координации слуха и голоса, условно называемый традиционным. Этот метод предполагает начало работы с примарных звуков, близких к разговорной речи, тщательную проработку и закрепление в примарном диапазоне элементарных интонационных оборотов, основанных на интонациях большой секунды и малой терции, постепенное расширение диапазона вверх. Дальнейшее развитие методов работы с плохо интонирующими детьми осуществляется в теоретических и практических

разработках педагогов-методистов конца XX века, основанных на современных достижениях психологии, педагогики, физиологии.

**Vishnevskaya I.I.**

## **Анализ психологических аспектов вокально-хорового обучения. Психологическая характеристика детей младшего школьного возраста.**

Младший школьный возраст – первая крупная перемена в жизни ребёнка. Переход в школьный возраст связан с решительными изменениями в его деятельности, отношениях с другими детьми. В этот период замедляется рост, но увеличивается вес, идёт интенсивное развитие мышечной системы, совершенствуется нервная система, развиваются функции головного мозга. Познавательная деятельность младшего школьника преимущественно проходит в процессе обучения. Задачи начальной школы – поднять мышление ребёнка на качественно новый этап, развить интеллект до уровня понимания причинно-следственных связей.

Учебная деятельность в этот период является ведущей. Детям представляется больше возможностей для формирования умений и навыков, а также нравственных качеств и положительных черт личности, так как податливость и известная внушаемость, доверчивость, склонность к подражанию, огромный авторитет, которым пользуется учитель, создают благоприятные условия для эффективности учебной деятельности.

Переход к школьной жизни формирует у ребёнка ряд психологических новообразований.

В младшем школьном возрасте большие изменения происходят в познавательной сфере ребёнка. Память приобретает ярко выраженный познавательный характер. Также в младшем школьном возрасте идёт интенсивное формирование приёмов запоминания. От наиболее примитивных приёмов преимущественно детского уровня (повторение, рассматривание материала), в более старшем возрасте ребёнок переходит к группировке, осмыслению связей разных частей материала. В области восприятия происходит переход от произвольного восприятия ребёнка – дошкольника к целенаправленному произвольному наблюдению за объектом. В частности, в процессе выработки вокально-слуховых навыков повышается самоконтроль, осознанность слухового восприятия, направленность на достижения результатов.

В младшем школьном возрасте дети обладают большой эмоциональностью и восприимчивостью. Ребёнок этого возраста наиболее восприимчив к музыкальному обучению. У учеников начальной школы ярко выражена слуховая чувствительность к фонематическому строю языка, речевой экспрессии, музыке. Именно этой психологической особенностью ребёнка объясняется то, что работа по формированию вокально-слухового

навыка, в частности, по координации слуха и голоса, наиболее успешно проходит в возрасте до 8-9 лет.

В школе вся учебная деятельность по своему характеру является произвольной, таким образом, формируется способность сосредотачивать внимание на малоинтересных вещах. Так, например, на занятиях с плохо интонирующими детьми эмоциональный компонент занимает большое место, но внимание детей направлено на работу по формированию вокально-слуховых навыков. Рабочий материал – элементарные попевки может быть гораздо менее интересным, чем другие виды музыкальной деятельности, однако необходимо, чтобы ребёнок добился их верного исполнения.

Наиболее существенные изменения можно наблюдать в области мышления, которое приобретает абстрактный и обобщённый характер. В процессе обучения происходит не только усвоение отдельных знаний и умений, но и их обобщение. Это сказывается во всех видах деятельности. Так, например, ребёнок, обучающийся в хоровом классе, не только обучается вокально-хоровым навыкам, но и комплексно применяет их для создания художественного образа исполняемого произведения.

Vishnevskaya I.I.

## **Психологические основы процесса обучения.**

### **Процессы познавательной сферы.**

Восприятие – это процесс отражения действительности в нашем сознании, когда явление или предмет выступают в виде целостного образа. Правильно организованный процесс восприятия учебного материала – одно из важнейших условий заучивания и запоминания. Ребёнок не может воспринимать и одновременно реагировать на множество раздражителей. Лишь некоторые он выделяет и осознает с отчётливостью. Эта особенность человеческой психики связана с избирательностью восприятия и характеризует также объем внимания. Так у дошкольника объем внимания недостаточен для дифференциации даже двух мало отличающихся объектов. Восприятие в этом возрасте отличается синкретичностью – неточностью и неясностью. Объем же внимания младшего школьника ограничен 2-3 объектами – поэтому на начальных этапах музыкального обучения ребёнку трудно воспринимать и выполнять одновременно все указания педагога, связанные с певческим дыханием, вокальной позицией, артикуляцией, фразировкой, динамикой и т.д. Поэтому упражнения на развитие координации слуха и голоса элементарны не только по своему интонационному составу, но и по художественному образу, и не требуют внимания к другим вокальным навыкам – например, к дыханию, динамике. Таким образом, поле восприятия и объем внимания расширяются постепенно. Для того чтобы восприятие было адекватным, необходимо выбрать действенную установку на выделение, отбор, переработку информации. Установки играют решающую роль, как в восприятии, так и в запоминании материала. Нужно не только смотреть, но и видеть, не только слушать, но и слышать. В связи с этим, на начальном этапе обучения пению, можно разделять работу над вокально-хоровыми навыками и музыкальным образом, чтобы обеспечить постепенное формирование технической базы, на основе которой будет продолжаться последующее обучение, как это происходит, например, в методике В.В.Емельянова.

Исследования свидетельствуют о том, что характер установки определяет и сроки, и прочность, и качество заучивания. Поэтому психологи придают особое значение факторам личности: мотивации, потребностям детерминирующим учение. И восприятие, и внимание, и установка стимулируются мотивацией учащегося, его направленностью на цели, результаты процесса обучения. Формирование верной мотивации при работе с «гудошниками» чрезвычайно активизирует процесс развития координации слуха и голоса, так как, при отсутствии патологических отклонений, именно внимание ребёнка к качеству интонации, его готовность следовать указаниям

педагога, преодолеть комплекс неполноценности, сложившийся из-за неумения верно интонировать, приводят к достаточно быстрому и успешному результату.

Однако часто материал усваивается учеником без установки на запоминание (например, в процессе случайного, попутного обучения). В этом случае сведения, умения, знания, навыки выделяются и закрепляются благодаря установкам личности на соответствующие ценности.

Потребность в информации, интерес к знаниям, творческая увлечённость любимым делом – вот источники человеческой активности. Педагог должен уметь определять характер мотивации, направленности личности ученика. Например, на начальном этапе обучения мотивация «гудошников» - будущих участников хора может быть связана не только с представлением о возможности исполнительской деятельности как средстве освоения ценностей культуры и передачи их слушателям, с представлением об учении как пути к осуществлению своего назначения в жизни, но и с узколичными мотивами – стремлением достойно выглядеть в глазах окружающих (над «гудошниками» смеются!), стремлениями к внешним атрибутам учения (оценкам, поощрению со стороны педагога), часто при отсутствии интереса к процессу учения.

Многочисленные исследования российских психологов свидетельствуют о том, что узколичная мотивация не обладает такой побудительной силой, как широкая социальная мотивация мобилизующая ценные стороны личности. Поэтому задачи педагога заключаются в воспитании социально-ценных устремлений, мотивов, связанных с самим процессом учения, а также в исправлении «отрицательной мотивации».

Большое влияние на процесс вокально-хорового обучения детей оказывают особенности используемого музыкального материала. Очень важна его значимость для учеников. Значимость может быть художественной, познавательной, методической, эстетической, эмоциональной и т.д. Безусловно, произведения должны отбираться педагогом и по критерию методической ценности – полезности для развития музыкальных способностей и уровня мастерства учащихся.

Как справедливо отмечают психологи, главная задача педагога – воспитать у учащегося чувство осознания значимости учебного материала. В случае с плохо интонирующими детьми это особенно сложно, так как весьма скромные исполнительские возможности ограничивают круг произведений. Для «гудошников» же относительно доступным являются несколько интонационных оборотов, которые хормейстер должен обыграть, ввести в контекст разыгрываемой ситуации, сделать их эмоционально



привлекательными за счёт применения образных и двигательных ассоциаций.

Необходимо с самого начала дать детям правильную установку, обозначив значимость упражнений. Более того, нужно сделать часть занятий, посвящённую отработке упражнений из самой сложной, что само по себе пугает и даже блокирует восприятие, самой интересной. Этому могут способствовать психолого-педагогические приёмы, рекомендованные Г.П.Стуловой:

- использование вопросов, создающих для детей поисковые ситуации, что стимулирует мыслительную деятельность;
- соревнование в процессе деятельности между отдельными детьми, группами, как игровой момент, вызывающий интерес к знаниям;
- юмор, как способ стимулировать положительные эмоции на уроке, повышающее работоспособность учащихся;
- одобрение и поощрение, выражение радости со стороны учителя при виде успехов учеников с целью их стимуляции;
- использование лёгких физических упражнений в процессе репетиции, что снимает статические мышечные напряжения, улучшает кровообращение, восстанавливает работоспособность.

Для того чтобы вызвать интерес у ученика, очень важно подобрать художественно – ценный, эмоционально привлекательный музыкальный материал. Особенно тщательный подход к этой проблеме нужен в подготовке хорового репертуара. Так как хор – это коллектив, каждый, из участников которого имеет свой индивидуальный вкус. И если взрослый хорист может мотивировать для себя работу над непонравившимся ему произведением, в силу чувства ответственности, уважения к вкусу хормейстера, сознания необходимости, то у ребёнка эти чувства ещё не достаточно развиты. Он, конечно, будет работать вместе с остальными, но не получит при этом должного эстетического удовольствия, что значительно снизит эффективность учебного процесса в целом и в частности степень овладения вокально-хоровыми навыками, так как приведёт к потере эмоциональной активности, интереса, и как следствие – мотивации.

Таким образом, грамотный и творческий подбор репертуара является важным средством оптимизации в работе над развитием координации слуха и голоса детей.

Ещё одним средством оптимизации в работе педагога-хормейстера, является ориентирование на индивидуальные особенности учащихся и руководство основным принципом российской педагогики - принципом обучения на высоком уровне трудности.

На основе применения этого принципа строится работа в лучших отечественных хоровых коллективах. Необходимо постоянно усложнять репертуар по мере развития исполнительских возможностей для того, чтобы стимулировать формирование и развитие этих возможностей.

Б.Л.Яворский очень высоко оценивал этот принцип развития творческого потенциала ученика: «систематически усложняя задачи, мобилизуя внимание внутреннего слуха, можно вызвать и организовать такие творческие силы учащегося, о которых сам он и не подозревает».

Положительное отношение музыканта к исполняемому произведению, соответствие музыки вкусам исполнителя, его исполнительскому стилю, способствует творческой работе над произведением, стимулирует формирование оптимального эстрадного самочувствия. Л.Макиннон напоминает педагогам о том, что не все дети любят мажорную музыку, не для всех приемлема нота, украшенная картинками и стишками. Некоторые с удовольствием исполняют грустные песни – поэтому иногда выбор произведений нужно предоставлять самому ученику, для понимания его эмоционального состояния.

Способы «повышения» значимости материала очень разнообразны. Многие западные психологи основным средством ошибочно считают награду, подкрепление. Например, психолог Г.Рабин-Рабсон изучал возможность интенсификации продуктивности занятий на фортепиано в традиционном «американском стиле»: при помощи введения денежной стимуляции, создавая установку престижа в ходе соревнования. И в итоге пришел к выводу, что ни один из методов «мотивационного обучения» не влияет положительно на эффективность научения.

Отечественные психологи решающую роль придают социально-ценным деловым мотивам. Например на основе использования дидактических принципов педагогики творчества, Л.В.Занкову и его сотрудникам удалось сформировать у школьников глубокие внутренние побуждения к учению, сознательное усвоение знаний в условиях безоценочного обучения. Главным для учеников Л.В.Занкова были не оценки, а познавательные интересы, развитые педагогами в условиях воспитывающего, проблемного обучения.

Таким образом, в работе с детьми по формированию координации слуха и голоса принципиально важно сформировать верные установки, определить характер мотивации, выработать положительное и заинтересованное отношение к исполняемым произведениям, конкретизировать задачу при исполнении каждого упражнения, постепенно повышать уровень сложности заданий. Положительный результат занятий – открывшаяся у ребенка способность к правильному интонированию, в корне меняет его

психологическую установку на предмет «музыка», изменяет отношение к учёбе, что особенно важно для ребенка в период становления его психики и наиболее активного формирования общих и специфических способностей.

Vishnevskaya I.I.

## **Особенности вокально-хоровой работы с детьми младшего школьного домутационного возраста .**

Для изучения физиологической основы формирования координации голоса и слуха у детей младшего домутационного возраста, определим особенности строения их голосового аппарата.

Детский голосовой аппарат отличается от взрослого прежде всего величиной, формой и степенью сформированности различных групп мышц. Голосовой аппарат состоит из трёх основных разделов: гортань, где рождается сам звук, система дыхания и система резонаторов.

Гортань (ларинкс) представляет собой сложное образование, состоящее из хрящей, мышц и связок. Хрящевой остов гортани состоит из нескольких хрящей: щитовидного, перстневидного и двух черпаловидных. Изнутри гортань выстлана покровной тканью, которая образует две пары складок – ложные вокальные складки и истинные вокальные складки, в результате колебаний которых и рождается звук. Свободные края вокальных складок – вокальные связки, представляют собой эластичные связочные ткани, лентообразно расположенные вдоль края голосовой щели. Длина вокальных связок у мужчин в среднем 2-2,5см., у женщин 1,3- 1,8 см., у детей – примерно в 1,5 раза меньше, чем у взрослых.

Мышцы, прикрепляющиеся к хрящам гортани, можно условно разделить на 2 группы: первая – группа наружных мышц, смещающая гортань в целом, вторая – группа внутренних мышц, изменяющих расположение хрящей по отношению друг к другу. Принципиально важным в процессе звукообразования у детей является развитие *musculus vocalis* – вокальной мышцы, расположенной в толще вокальных складок. Эти мышцы имеют сложное строение: их волокна расположены в косом, поперечном и продольном направлениях, что обеспечивает возможность сложной регулировки работы вокальных складок в процессе фонации. Согласно исследованиям М.С.Грачевой, вокальные мышцы формируются постепенно, выделяясь как особый отдел из общей массы внутренних щиточерпаловидных мышц. Этот процесс начинается с пяти лет, к семи годам вокальная мышца занимает медиальную часть вокальной складки, к двенадцати годам мышца обособляется, доходит до свободного края вокальной складки и вплетается в него.

Характеризуя систему дыхания детского голосового аппарата нужно сказать, что у детей младшего школьного возраста преобладает грудной тип дыхания, при котором наиболее активно работают мышцы грудной клетки, передняя стенка живота несколько втянута. Смешанный тип дыхания, требующий координированной работы всех мышц дыхательной системы, как

правило, формируется несколько позже, в старшем домутационном возрасте (9-12 лет). Все части голосового аппарата детей находятся в состоянии непрерывного роста и развития, в котором выделяются 3 этапа: младший домутационный (5-6 – 9-10 лет), старший домутационный (9-10 – 13 лет) и мутация (13-14 – 17-18 лет).

Особенностью голосового аппарата детей младшего домутационного возраста является преимущественное использование натуральных регистров – грудного или голосового. Согласно исследованиям Г.П.Стуловой, лишь 20% детей этого возраста владеют микстовым звучанием.

*Механизм формирования регистров детского голоса.*

Певческий голос имеет два натуральных регистра – грудной и головной, и один смешанный – микст.

При пении в грудном регистре работают только внутренние мускулы голосовых складок – у взрослого это собственно *musculus vocalis* – вокальные мышцы, а у детей младшего домутационного возраста, у которых вокальная мышца еще не развита, согласно исследованиям М.С.Грачевой, внутренние щиточерпаловидные мускулы. При работе только внутренних мускулов и полной пассивности внешних, голосовые складки, сокращаясь изнутри, делаются толстыми и короткими, колеблются всей массой. «Раскрытие голосовой щели происходит лишь на очень короткий момент в течении малой части периода звукового колебания, и за это время через щель происходит сильный импульс воздуха, в остальную же часть периода складки плотно сжаты. Периодическое следование таких толчков дает звук, богатый обертонами, амплитуда которых очень медленно убывает с увеличением их частоты..., что и создает характерный тембр грудного регистра».

При головном (его также называют фальцетом) звучании работают только внешние мускулы при полной пассивности внутренних, голосовые складки натягиваются пассивно, делаются длинными и тонкими. «Ясные колебания наблюдаются только в краевой зоне, на протяжении нескольких миллиметров от краевой щели. Полного закрытия голосовой щели не получается даже в момент фазы наибольшего сближения складок. Поэтому полного прерывания потока воздуха не происходит, а лишь только ослабление и усиление его. Фальцетный голос вследствие этого не богат обертонами, он звучит очень мягко, нет металлического блеска, так как нет высоких обертонов... Резонирование фальцетного звука ощущается в голове, поэтому нередко фальцетный регистр называется «головным».

Микстовое же или смешанное звучание обеспечивается за счет смешанного участия в работе обеих мышечных систем в различном соотношении в

каждом конкретном случае, т.е. может возникнуть только на основе координации между обеими мышечными системами, управляющими натяжениями голосовых складок изнутри и снаружи. Для ребенка этот тип регулировки сложен из-за несовершенства систем, управляющих координированными процессами. Детям легче даются регулировки за счет какой – либо одной мышечной системы - внешней или внутренней, чем за счет обеих мышечных систем, поэтому они обычно используют натуральные регистры голосообразования – грудной и головной.

Каждый регистр имеет свои особенности звучания, свои достоинства и недостатки: головной отличается бедным по тембру звучанием, узким динамическим диапазоном, хотя достаточно широким звуковысотным диапазоном за счет верхних звуков; грудной звучит богаче по тембру, имеет более широкий динамический диапазон, но имеет при этом ограниченный звуковысотный диапазон, расположенный ближе к низкой тесситуре, верхние звуки будут напряженными и крикливыми. Формирование смешанного – микстового звукообразования позволяет добиться оптимального звучания голоса.

От применяемого регистра зависит качество интонации поющего. Проще всего добиться чистоты интонирования в головном регистре. Краевые колебания складок, растянутых за счет работы внешней мускулатуры гортани, относительно легко поддаются управлению. В грудном регистре добиться чистоты интонирования гораздо сложнее. Биомеханизм грудного регистра, основанный на полном колебательном режиме работы голосовых складок, толстых и малоподвижных из-за работы внутренних вокальных мышц, ограничивает возможности управления частотой колебаний - звуковысотностью. В микстовом регистре, требующем сложной координации между центральной нервной системой и всеми группами мышц голосового аппарата, добиться чистой интонации сложнее, чем в натуральных.

#### *Охрана и гигиена детского голоса.*

Специфика вокально-хоровой работы с детьми заключается в том, что детский голосовой аппарат еще полностью не сформирован, находится в состоянии непрерывного роста и развития и, в силу этого, хрупок. Поэтому к детям следует подходить с особой осторожностью, учитывая недоразвитость их голосовых органов, слабость мышц и быструю утомляемость нервной системы. Нагрузка на голос, нормальная по времени для взрослого, непосильна для ребёнка. Помимо хрупкости голосового аппарата ребёнок не в силах так долго, как взрослый быть внимательным, сосредоточенным,

активным, поэтому на начальном этапе занятия пением могут длиться от 10 до 15 минут.

Для успешных занятий пением необходимо создать наиболее благоприятные условия. Прежде всего, надо наладить нормальную певческую функцию, то есть установить естественную взаимосвязь между отдельными органами, которая позволит всему голосовому аппарату работать с наименьшим напряжением. Это достигается при воспитании профессиональных вокальных навыков.

Однако правильная постановка голоса не решает всех вопросов его охраны. Необходимо соблюдать правила гигиены голоса, важнейшие из которых:

- исполнение сильного репертуара по диапазону, tessiture, без злоупотребления высокими нотами, исключая форсирование звука;
- соблюдение регулярности и умеренности голосовой нагрузки;
- организация моральной мобилизации рабочего состояния учащихся, хорошей подготовленности в выучивании вокальных произведений;
- избегание пения на голодный или полный желудок;
- разучивание вокальной партии при помощи мысленного пения, возможно, с опорой на звучащий эталон, которое хорошо воспитывает вокальный и музыкальный слух, память и предупреждает усталость голоса;
- организация хорошего рабочего настроения в классе, а также чистоты и порядка в помещении;
- соблюдение профилактики заболеваний голосового аппарата (острых респираторных заболеваний и осложнений после них, инфекционных заболеваний, фоноатрических заболеваний).

Детям свойственна повышенная эмоциональная возбудимость, проявляющаяся в громкой речи и крике в повседневной жизни. Хормейстер должен разъяснить детям опасность перенапряжения голоса, как в речи, так и в пении.

Таким образом, охрана детского голоса в основном сводится:

- к разъяснительной работе по соблюдению гигиенических правил, относящихся к голосу в повседневной жизни;
- к воспитанию правил певческих навыков;
- к необходимому режиму во время занятий пением;
- к выявлению и особому наблюдению за развитием детей с выдающимися вокальными данными.

**Vishnevskaya I.I.**



## **Физиологическая основа выработки координации слуха и голоса как певческого навыка.**

Координация слуха и голоса является певческим навыком, базовым для формирования всех остальных навыков, так как без интонационной точности все остальные навыки теряют смысл. С точки зрения физиологии, формирование певческих навыков является результатом специально найденного характера работы голосового аппарата, т.е. выработки определенных динамических стереотипов (система условнорефлекторных действий).

Процесс их формирования представляет собой организацию сложных взаимосвязей частей голосового комплекса, где система дыхания, функции гортани и резонаторов взаимно влияют друг на друга. Высота воспроизводимого звука зависит от скорости колебаний голосовых складок, обеспечиваемых работой различных групп мышц, при головном звучании – наружных, и при грудном звучании – внутренних мышц гортани. На высоту звука влияют также дыхательные мышцы, обеспечивающие поток воздуха, вызывающий автоколебательные движения голосовых складок и система резонаторов, изменяющих спектр звука. В процессе звукообразования, как и во многие другие жизненно важные функции организма сознание не вмешивается, мы не можем осознанно управлять всеми мышцами голосового аппарата. Управление работой голосового аппарата осуществляется центральной нервной системой через систему обратных связей. Главным режиссером этого процесса является слух поющего.

Певец представляет себе идеальный звук, который он хочет спеть. Это эталонный звуковой образ, сформированный его вокальным слухом. В основе формирования этого образа лежит условно-рефлекторные связи между качеством звука и комплексом ощущений, полученных от наших органов чувств – слуховые, мышечные, зрительные, осязательные, вибрационные ощущения. Опираясь на эти ощущения, ЦНС пытается организовать работу голосового аппарата так, чтобы исполнить представленный звук. «Еще до начала пения голосовые складки соответствующим образом приводятся друг к другу с определённой жёсткостью, степенью натяжения. Длина колеблющейся части, подвязочное давление, длина резонаторов и т.д. регулируются ЦНС в соответствии с теми или иными задачами звукообразования». Таким образом, эталонный звуковой образ является так же и регулировочным образом представляемого певческого звука. Он является системой представления о певческом звуке, на основе которых ЦНС дает приказ мышцам голосового аппарата, приводит

аппарат в определённое состояние и делается попытка воспроизведения звучания.

Результат анализируется вокальным слухом поющего - при этом качество звука, его соответствие эталонному звуковому образу определяется слуховым анализатором, а механизм его образования уточняется через комплекс ощущений, полученных от головного аппарата – мышечных, зрительных, осязательных, вибрационных, ощущения давления. Полученный результат сравнивается с ожидаемым, в работу мышц вносятся соответствующие коррективы. Затем снова делается попытка воспроизвести звучание. Таким образом осуществляется механизм обратной связи между центральной нервной системой и голосовым аппаратом, и происходит формирование певческого динамического стереотипа – системы вокальных навыков – на основе эталонного звукового образа.

В этом процессе принято выделять следующие этапы:

Первый этап – нахождение верных мышечных движений, обеспечивающих воспроизведение звуковысотного эталона на удобном участке диапазона. Характерными чертами этого этапа является появление лишних движений, несогласованность в работе органов голосового аппарата и групп мышц. Значительная часть мышц, участвующих в образовании звука, представлена в сознании лишь косвенно, через их воздействие на другие мышцы. Процесс включения в работу этих мышц требует значительного времени, строгой последовательности в работе. Каждый последующий этап строится на базе предыдущего, является усложнением того, что ребенок уже умеет делать. Первый этап является самым ответственным, так как ошибки при формировании певческого навыка при повторении закрепляются, входят в стереотип. В норме первый этап формирования навыка координации слуха и голоса приходится на первые годы жизни ребенка.

Второй этап – это сохранение и уточнение верных певческих навыков, распространение их на весь певческий диапазон. Этот этап требует активного внимания поющего к ощущениям, возникающим в процессе пения, осознанности всех его действий.

Третий этап – закрепление динамических навыков и их автоматизация, что соответствует укреплению динамических певческих стереотипов. Интонирование мелодии происходит естественно, свободно, не требует большого внимания поющего. Нюансы звучания голоса определяются уже художественно-исполнительской задачей.

В результате координированной деятельности ЦНС, голосового аппарата и органов слуха происходит формирование певческого динамического

стереотипа – работы мышц, ответственных за воспроизведение звука той или иной высоты автоматизируется, эталонная интонация, возникающая в сознании поющего, мгновенно воплощается в звуке.

В вокально-хоровой работе с детьми младшего домутационного возраста формирование певческих навыков имеет свои особенности, связанные с возрастными особенностями голосового аппарата, психики, восприятия. Особенности регистрового строения голоса обуславливают то, что наиболее удобным диапазоном на первом этапе работы становятся звуки, близкие примарным тонам натуральных регистров. Весьма значительная утомляемость детского голосового аппарата заставляет строго дозировать нагрузку, не допускать усталости. Динамические стереотипы, сформированные и закрепленные в этом возрасте весьма прочны, поэтому формирование неверных движений и ощущений, и недостаток внимания к качеству интонации будут значительно тормозить работу по формированию певческого голоса в дальнейшем.

Vishnevskaya I.I.

## **Роль и значение музыкального слуха в процессе интонирования.**

Различные звуковые явления, и в частности музыка, в течении всей жизни человека улавливаются слухом и по системе слухового анализатора поступают в мозг, где в соответствующих отделах коры происходит обработка этих сигналов, «откладывание» их в звуковой памяти. Так накапливается звуковой опыт. На этой основе происходит развитие музыкального внутреннего слуха, музыкальных представлений, музыкального мышления.

Музыкальный слух – сложное явление, состоящее из ряда взаимопроникающих компонентов, основные из которых следующие:

\* звуковысотный слух, чувство лада и чувство метроритма, вместе составляющие мелодический слух;

\* ощущение фонетической окраски аккордов, восприятие множества звуков как единого целого, чувство строя, ансамбля и функциональных связей, вместе составляющие гармонический слух.

Выделяются также другие стороны слуха:

- тембровый, чувство формы (архитектонический слух);
- динамический слух – ощущение сравнительной громкости;
- полифонический слух – способность вычленять отдельные голоса в многоголосии;

Разные виды музыкального слуха связаны с многосторонностью выразительных средств самой музыки, так как в любой музыкальной деятельности более важными являются те проявления музыкального слуха, которые основываются на дифференцировании элементов музыкальной ткани и качеств звучания.

В пении особо важен интонационный слух, который направляет, оценивает, контролирует точное выполнение всех звуковысотных соотношений в произведении, поэтому он объединяет мелодический и гармонический слух, основывается на ладовом чувстве, тесно связан с относительным, абсолютным, тональным слухом. Термином «интонационный слух» мы определяем способность к различению интервалов менее полутона... Такое «микроскопическое» слышание подразумевает обладание эстетически оправданным критерием точности интонирования малых долей полутона. Оно особенно необходимо вокалистам, струнникам, духовикам, дирижерам и настройщикам. Интонационный слух постоянно выступает в качестве контролера реального звучания исполняемого музыкального произведения или его элементов – он контролирует разнообразные звуковысотные связи. При исполнении

произведения слух выверяет степень устойчивости или неустойчивости звуков, тяготения; при пении с аккомпанементом – связи с другими звуками в аккорде. Таким образом, интонационный слух координирует интонацию с другими сторонами музыкального произведения и оценивает то, что исполняется.

Приемы работы по развитию интонационного слуха разнообразны и являются содержанием предмета «Методика преподавания сольфеджио». Однако едва ли не больше развития для слуха имеет практическое музицирование и, особенно, пение.

В основе работы по развитию интонационного слуха лежит ладовое чувство. «Ладовое чувство есть эмоциональное переживание определенных отношений между звуками» т.е. звуки мелодии наделяются определенными характеристиками, в основе которых лежит эмоциональное переживание устойчивости или неустойчивости звука, его тяготения, законченности или незаконченности оборота, окраски мажорного или минорного наклонения и т.д.

Основа развития интонационного слуха – развитие внутреннего слуха т.е. способности предслышать звучание той или иной ступени, элемента музыкального языка; способность, создания внутренних слуховых представлений. «Овладение интонацией, интервалами и прочее зависит от того, насколько ясно ученик может представить себе то, что ему нужно петь» - писал испанский вокальный педагог XIX века Гарсия. Поэтому всякая новая интонация сначала должна быть прослушана и усвоена. Нельзя позволять ученику петь, если он недостаточно хорошо представляет себе мелодию. Важно научить слушать и контролировать свое пение, так как без самоконтроля не добиться чистоты интонации.

Однако роль слуха заключается не только в слуховом представлении интонаций и слуховом контроле. Слух – а именно, особая его разновидность – вокальный слух, активно участвует и в самом процессе звукообразования. Трудно переоценить значение вокального слуха в процессе формирования вокальных навыков. Он формирует эталонный звуковой образ, регулировочный образ певческого звука, координирует работу голосового аппарата по достижению определенного качества звучания и оценивает полученный результат.

Исследованию вокального слуха посвящена работа В. П. Морозова «Вокальный слух и голос» (М.Л., 1965). Определяя основные понятия, он пишет: «Вокальный слух – это прежде всего не только слух, а сложное музыкально-вокальное чувство, основанное на взаимодействии слуховых, мышечных, зрительных, осязательных, вибрационных, а может быть и

других видов чувствительности ... Сущность вокального слуха в умении осознать принцип звукообразования...». Таким образом, вокальный слух это не только способность слышать голос, интонацию, оттенки и нюансы его звучания, но ясно представлять и ощущать работу голосового аппарата. В основе вокального слуха лежат условно-рефлекторные связи между качеством звука и комплексом ощущений, полученных от наших органов чувств.

Вокальный слух корректирует мышечный стереотип правильного звукообразования, освоения различных приемов пения, интонацию, оценивает динамический диапазон голоса, нюансировку в процессе исполнения произведений, оценивает основные характеристики тембра с точки зрения их формирования: степень свободы и напряженности звучания, вокальную позицию. Именно вокальный слух дает возможность научиться и научить петь. Правильно было бы назвать вокальный слух «орудием труда» педагога вокалиста, любого обучающегося пению.

Формирование вокального слуха происходит следующим образом: постепенно в процессе пения за конкретными мышечными ощущениями закрепляются определенные слуховые, зрительные, резонаторные и прочие ощущения. Основная задача преподавателя в развитии вокального слуха – сделать эти чувства и ощущения осознанными. Постепенно у ученика образуется целая система условно-рефлекторных актов в отношениях между исполняемым звуком и специфическими ощущениями соответствующих органов чувств. Осознание этих соотношений и позволяет обучающемуся регулировать работу голосового аппарата, в том числе и в отношении интонации. Для развития вокального слуха необходимы: слуховое внимание, сравнение и сопоставление различных исполнений, собственные попытки воспроизведения звука, их анализ, осмысление и уточнение механизма воспроизведения. Формирование и развитие вокального слуха является одной из важнейших задач хормейстера как в воспитании голоса вообще, так и в работе над чистотой интонации в частности.

## **АНАЛИЗ ПРИЧИН ОТСУТСТВИЯ КООРДИНАЦИИ СЛУХА И ГОЛОСА У ДЕТЕЙ МЛАДШКОГО ДОМУТАЦИОННОГО ВОЗРАСТА И МЕТОДОВ ЕЁ ФОРМИРОВАНИЯ.**

### **Причины плохой интонации у детей и методы ее исправления.**

Современная вокальная педагогика определяет основные причины плохой интонации:

1. физиологические расстройства слухового и голосового аппарата
2. отсутствие координации слуха и голоса
3. слабое развитие ладового чувства и слухового внимания
4. ограниченность певческих навыков

При работе с плохо интонирующим ребёнком необходимо, прежде всего, выяснить, чем вызвана детонация, и использовать оптимальные методы ее исправления.

Дети, имеющие физиологические расстройства голосового или слухового аппаратов, встречаются достаточно редко. Они не могут повторить простейшую попевку, при чем не только в заданной учителем тональности, но и в своём примарном диапазоне. Попевка не получается как в сольном исполнении, так и с поддержкой педагога – голосом или на фортепиано. Не угадываются даже контуры мелодии. По результатам прослушивания, этих детей относят обычно к «гудошникам» - к детям с отсутствием координации слуха и голоса. Но настоящая причина детонации может быть установлена только после долговременных (не менее полугода) безуспешных занятий.

Собственно «гудошники», так же не могут повторить звук, простейшую попевку в заданной тональности. Обычно несколько лучше у них получается при пении в «своей», не зависящей от настройки, тональности, обычно на высоте, близкой к разговорной речи. Поддержка педагога так же улучшает интонирование. Как правило, при попытке учителя переместить попевку в другую тональность интонация резко ухудшается. Обычно эти дети используют грудной регистр голосообразования, головной гораздо реже, традиционный диапазон – конец малой, начало первой октавы, отсюда название «гудошники». При систематических занятиях, индивидуальных или в группе, координация налаживается в срок от 2 недель до нескольких месяцев.

Дети, причиной детонации у которых является слабое развитие ладового чувства и слухового внимания, обычно легко повторяют несложную попевку, в более сложных – теряют тонику, не точно поют мелодию, а все сложные

интонационные ходы вызывают у них затруднение. Работа над развитием ладового чувства и слухового внимания является содержанием урока сольфеджио, однако пение в хоре не менее важно для их развития. Для активизации слухового внимания хормейстер может использовать следующие приемы:

- Пение по нотам, что является одним из вариантов применения наглядно – слухового метода, делает мелодический рисунок наглядным, и значит и более понятным.
- Пение асарелла, заставляет прислушаться к звучанию хора без поддержки инструмента, услышать сочетание своей партии с другими, почувствовать хоровой ансамбль.
- Двигательные и образные ассоциации, один из наиболее действенных приемов из этой группы – показ звуковысотности рукой, возникающие при этом сенсорно-моторные ощущения способствуют не только более чистой интонации, но и большей выразительности исполнения, так как пластическое интонирование мелодии обостряет ее восприятие.
- Пение по одному, весьма повышает чувство ответственности учащегося за качество чистоты интонации. Разумеется, на хоровых занятиях не хватит времени для того, чтобы спросить каждого ребенка пропеть соло всю песню, однако несомненно эффективен прием пропевания наиболее трудных в интонационном отношении фрагментов всеми хористами по очереди. При этом, хормейстер должен понимать, что обстановка в классе во время такого прослушивания должна быть доброжелательной, излишнее волнение и эмоциональное напряжение не только повредят качеству исполнения, но могут вызвать отрицательную реакцию на хоровые занятия вообще.
- Игры, активизирующие слуховое внимание:
  - пение «по очереди» - разучиваемая песня исполняется несколькими учениками по показу учителя, не поющие в данный момент ученики следят за движением мелодии мысленно поют её, возможно с активной беззвучной артикуляцией;
  - пение «вслух-про себя» - весь класс по знаку учителя переходит с пения на беззвучную артикуляцию и наоборот;
  - «эхо» - отдельные фразы песни или распевки исполняются по принципу «эхо»;
  - «телефон» - игра, которая может применяться во время распевания. Ученики по очереди повторяют один звук, заданный «водящим», после игры обязателен анализ исполнения – «кто сломал телефон?».



Применение игрового метода не только активизирует слуховое внимание детей, но и развивает их заинтересованность, способствует поддержанию творческой атмосферы на занятиях.

Дети, причиной детонации у которых являются недостаточно развитые вокальные навыки, как правило, так же имеют и недостаточно развитое слуховое внимание и ладовое чувство. Детонация здесь объясняется тем или иным дефектом звукообразования: вялое, безопорное или, наоборот, форсирование пение при чрезмерной напряжённости мышц гортани. Опасны в интонационном отношении крайние динамические нюансы: очень быстрые или, наоборот, очень медленные темпы. Чрезвычайно уязвимой делают интонацию крайние высокие, низкие, а так же переходные звуки, скачки, движение мелодии на одном звуке, утомление.

Чистую интонацию следует понимать как результат комплексной координированной работы всего голосового аппарата (гортани, дыхания, артикуляции) и всесторонне развитой вокальной техники (не только при активном действии вокального слуха, но и при руководящей роли интонационного). На чистоту интонирования влияют такие певческие навыки как певческая установка, дыхание, атака звука, звукообразование в различных регистрах, умение пользоваться резонаторами. Все эти навыки рефлекторно взаимосвязаны, поэтому каждый из них в отдельности способен влиять на весь голосообразующий комплекс.

Рассмотрим воздействие вокально-хоровых навыков на качество интонации:

\* Певческая установка – умение правильно сидеть или стоять при пении. Правильное пение требует ощущения хорошего мышечного тонуса, внутренней подтянутости. Расслабленность или мышечные зажимы приводят к детонации.

\* Работа над дыханием – один из важнейших элементов воспитания голоса. Певческое дыхание связывает весь певческий процесс. Каждое вокально-техническое упражнение должно быть тесно связано с организацией певческого дыхания – правильного певческого вдоха и распределения дыхания до конца фразы. Эти упражнения требуют особого внимания и терпения. Важно не количество дыхания (воздуха), не сила, сдерживающая его, а упругость вдыхательных мышц, правильность распределения до конца фразы. Взаимодействие опоры дыхания и работы голосовых складок и создаёт определённую опору звука. После вдоха важно сохранить ощущение «вдыхательной установки», своего рода мышечную память ощущения вдоха, а затем, после момента задержки дыхания, точно атаковать звук. Вялое, не опёртое дыхание вызывает вялый звук, низкую

вокальную позицию, дикционную вялость. Перегруженное дыхание ведёт к форсированию звука, резкому горловому звучанию, детонации и тремоляции. Поэтому при исправлении интонационных (и практически всех других) дефектов в звукообразовании необходимо использование правильного певческого дыхания.

Устранению детонации способствует сглаживание регистров, расширение диапазона. Добиваться точного интонирования нужно сначала в средней части диапазона, постепенно расширяя исправляемый диапазон – в полном соответствии с рекомендациями «концентрического метода» М.И.Глинки «...сперва усовершенствовать натуральные тоны, т.е. без всякого усилия берущиеся». «Упражнения развиваются от тонов натуральных, центра голоса, на которых держится спокойная речь человека, к тонам, окружающим центр голоса».

Для чистоты интонации важна правильная звуковая атака – начальный момент взаимодействия голосовых складок и дыхания. Надо иметь в виду особенности влияния на интонацию всех способов самой атаки (твёрдой, придыхательной и мягкой), учитывать возможности применения разных приемов воздействия на организацию атаки именно вследствие участия в ней разных элементов голосового аппарата: гортани, органов артикуляции и дыхания. Мягкая атака традиционно рассматривается как основа правильного звукообразования, твёрдая и придыхательная атаки используются в художественно-выразительных целях и как приемы исправления недостатков звучания голоса – придыхательная атака при зажиме гортани, напряжении в работе дыхательных мышц, форсировании звука; твёрдая атака при вялом, сиплом звучании, подъездах и сползании тона.

Одной из причин детонации в пении является так называемая позиционная неточность – неверное образование тембра звука. Детонация в этом случае – это нарушение слухового самоконтроля и нарушение правильного сочетания в работе грудных и головных резонаторов. Повышение тона часто вызывается недостаточным участием в резонировании звука грудных резонаторов, понижение – ослаблением активности головных. «Звуки, в которых слишком много высоких обертонов воспринимаются слушателем как более высокие, чем те, в которых преобладают низкие обертоны, даже в том случае, когда высота основного тона у них одинакова». Однако отсутствие в спектре голоса высокой певческой форманты – группы обертонов, усиленных резонаторами на высоте около 3000 герц не только лишает голос «полетности», серебристости тембра, дикционной разборчивости, но и воспринимается как низкая

вокальная позиция – детонация в сторону понижения. С другой стороны, отсутствие в спектре голоса нижней форманты ( около 500 Гц) не только лишает тембр мягкости и округлости, но воспринимается слушателем как детонация в сторону завышения. Наличие в спектре голоса тех или иных обертонов определяется влиянием резонаторов. Грудное и головное резонирование является идентификатором правильности певческого звука, поэтому внимание ученика следует останавливать на ощущениях резонанса. Чем тоньше он будет дифференцировать свои резонансные ощущения, тем тоньше сможет управлять работой голосового аппарата. Наилучшее звучание голоса обеспечивает оптимальное сочетание грудного и головного резонирования.

Значение согласованной работы компонентов голосового аппарата для обеспечения хороших интонационных результатов неоспоримо. Поэтому у участников детского хора надо воспитывать самоконтроль, они должны уметь следить за пением слуховыми, вибрационными, мышечными и прочими ощущениями, которые должны фиксироваться в вокальной памяти и вокальном слухе, не допускать чрезмерной или недостаточной подачи дыхания, искажения тембра, ухудшения артикуляции. Для успешной выработки навыков большую роль играет активность ученика, его желание освоить нужное движение, обстановка занятий. В физиологическом плане активность следует понимать как хороший тонус нервной системы, как концентрацию возбудительного процесса, почему и связи при активном отношении образуются быстро и прочно. Отсутствие отвлекающих моментов, полная сосредоточенность в занятиях – важнейшее условие плодотворной выработки навыков.

## **Проблема «гудошников».**

### **Причины отсутствия координации слуха и голоса.**

Ещё при внутриутробном развитии ребёнка в коре его головного мозга развивается и начинает работать интонационный анализатор – ещё не рождённый малыш реагирует на интонации покоя, удовольствия, угрозы, гнева и т.д. Интонации пронизывают мир и помогают малышу ориентироваться в нем, познавать его. Именно этот анализатор отвечает и за формирование музыкального слуха, т.к. интонация лежит в основе музыки, интонация воплощается средствами исторически сложившихся ладово-гармонических и метроритмических систем. И конечно важнейшим средством коммуникации является язык – для его освоения ребёнок применяет фонематический анализатор. Таким образом, оба анализатора начинают работать практически одновременно, и оба одинаково важны для человека. В результате работы фонематического анализатора ребёнок к трём-четырёх годам осваивает речь, исключение составляют лишь дети с физиологическими нарушениями в работе слухового или голосового аппаратов. Объективно, к этому же возрасту любой ребенок, не имеющий указанных нарушений, должен научиться чисто интонировать – то есть освоить не только общепринятую фонетическую систему, но и общепринятую интонационно-ладовую систему. Однако, согласно исследованиям Г.П.Стуловой, лишь половина детей 3-4 лет имеет удовлетворительное качество интонации. При этом удовлетворительный порог звуковысотного восприятия является нормальным у 95% детей, то есть, как правило, ребенок слышит, что поет не правильно, но правильно спеть не может. Если продолжить сравнение с формированием речи, это дети, которые понимают человеческую речь, но произносят нечто нечленораздельное, не имеющее смысла. Согласно многочисленным исследованиям (М.Р.Румер, И.П.Пономарьков, Г.П.Стулова и др.) это же процентное соотношение – в среднем, 50% нормально интонирующих к 50% плохо интонирующих, продолжается и в младшем школьном возрасте. Почему же работа речевого, фонематического анализатора закономерно приводит к формированию речи, а работа одновременно с ним развивающего интонационного анализатора в половине случаев имеет сбой – координация слуха и голоса не формируется, ребёнок не может удовлетворительно интонировать? Можно предположить, что на формирование координации слуха и голоса комплексно влияет множество причин. Во первых это воздействие нескольких факторов. Люди, окружающие ребёнка, активно с ним общаются, говорят между собой и, таким образом, в достаточном количестве снабжают малыша строительным материалом для формирования

речи. Материала для развития звуковысотного слуха и для формирования координации слуха и голоса ребёнок получает значительно меньше: ушла в прошлое традиция рассказывать сказки напевно, на повторяющихся традиционных ладово-ритмических оборотах, детям не часто поют колыбельные, редко играют с ними в музыкальные игры. У ребёнка не возникает потребности в анализе и повторении той или иной вокальной интонации, ЦНС не успевает установить координацию между рефлексом на отношении между звуками и сформированным на его основе эталонным слуховым образом и работой мышц голосового аппарата, направленной на воспроизведение определённой частоты колебания голосовых складок. Интересно, что в странах где значение слова меняется при изменении интонации (Вьетнам, Лаос), «гудошники» практически отсутствуют – здесь развитие координации слуха и голоса является необходимым, а «строительный материал» для ее формирования поставляется в достаточном количестве.

Существует, однако, еще одна причина, по которой у детей, имеющих нормальное развитие интонационного слуха, отсутствует координация слуха и голоса. Это уже указанная выше взаимосвязь между используемым ребёнком регистром звукообразования и чистотой интонирования. У ребёнка, применяющего в разговорной речи и пении грудной натуральный регистр гораздо больше шансов стать «гудошником», чем у ребёнка с головным регистром фонации. Полный колебательный режим работы голосовых складок при пении в грудном регистре, тяжеловесный и неповоротливый, усложняет формирование механизма обратной связи между ЦНС и мышцами, отвечающими за управление работой вокальных складок. Формируется неверный динамический стереотип. Поэтому детям при грудном режиме звучания трудно повторить заданный звук, проинтонировать мелодию объемом более терции.

Имея часто неплохой музыкальный слух, они «гудят» в пределах 2-3-х звуков, поэтому, их и называют «гудошниками». Причина этого в большинстве случаев не сенсорная, а функциональная. Ребенок слышит, что он поет не тот звук, который был задан учителем, но спеть его правильно не может. Это обычно относится к тем детям, которые в процессе речи используют лишь грудную манеру голосообразования. Их речь отличается монотонностью, интонационной неразвитостью, узким звуковысотным диапазоном: в пределах примарных тонов. То же самое происходит с голосом, когда такой ребёнок пытается петь, используя наработанный в речи грудной механизм фонации. Выйти за пределы примарных тонов он не в состоянии, так как не умеет использовать иные способы управления

голосовыми складками, что необходимо для воспроизведения более высоких тонов.

«Гудошниками» бывают не только дети – их можно встретить и среди взрослых людей, тех, про которых говорят, что у них нет слуха.

Однако чаще всего «гудошники» встречаются среди детей до 9 лет. Обычно их несколько больше среди мальчиков – именно потому, что мальчики, подражая взрослым мужчинам, часто стараются говорить более низким голосом, что и достигается за счёт использования грудного механизма звукообразования. По исследованиям Г.П.Стуловой, налаживание координации между слухом и голосом достаточно быстро проходит в возрасте до 8 лет, чем младше ребёнок, тем быстрее это проходит. Часто в этом возрасте координация устанавливается как бы сама собой, в результате занятий музыкой, накопления музыкально-слуховых впечатлений.

Достижение координации слуха и голоса является одной из важнейших задач музыкальных занятий в детском саду. Игровые формы музыкальных занятий, преобладание в репертуаре несложных повторяющихся мелодий, попевок, сочетание пения с игрой, пластическим интонированием - все эти работы на музыкальных занятиях в детском саду весьма способствуют установлению координации слуха и голоса. Теоретически, в начальной школе этой проблемы уже не должно быть, однако «гудошники» в первом классе есть, более того, по исследованиям Г.П.Стуловой их 40-60%. В школьном возрасте, при отсутствии занятия в музыкальной школе или хоровой самодеятельности, работа по установлению координации слуха и голоса весьма усложняется по следующим объективным и субъективным причинам:

- Постепенно ослабевает способность центральной нервной системы к образованию новых связей и изменению динамических стереотипов.
- Ребенок младшего домулационного возраста более восприимчив к музыкальному обучению, чем дети старшего возраста, он имеет более развитую слуховую чувствительность к речевой экспрессии, музыки.
- «Гудошник» стесняется петь, он понимает, что это не получается и теряет интерес к пению, а часто и к предмету «музыка» в целом.
- Учитель музыки в школе решая на уроке гораздо больше задач по сравнению с музработником в детском саду, как правило, не успевает уделить время для специальной работы с «гудошниками».

## **Система методов формирования координации слуха и голоса у детей младшего домутационного возраста.**

В работе по формированию координации слуха и голоса детей применяются различные методы.

### **Концентрический метод.**

Основной метод русской вокальной школы предложен М.И.Глинкой в «Упражнениях для усовершенствования голоса», написанных им для певца О.А.Петрова. Это универсальный метод развития певческого голоса, лежащий в основе методических систем различных авторов и используемый для голосов всех видов, при чем, как взрослых, так и детских. «По моему методу, - говорит Глинка, - надо сперва усовершенствовать натуральные тоны (то есть без всякого усиления берущиеся)». М.И.Глинка предлагал сначала укреплять средние звуки диапазона голоса, начиная с примарных его звуков, то есть, со звуков при пении которых проявляется природная координация всех частей голосового аппарата и формируется верный динамический певческий стереотип, а затем уже «мало-помалу... можно обработать и довести до возможного совершенства и остальные звуки» - то есть постепенно распространять выработанный комплекс движений и ощущения на другие звуки диапазона. Это принципиальное положение метода и определило его название «концентрический». В методике работы с «гудошниками» концентрический метод является базовым. Его применения в младшем домутационном возрасте определяется основной особенностью этого периода – преимущественным использованием в пении натуральных регистров. «Натуральными тонами» в этом случае являются примарные звуки не микстового регистра, а натурального грудного (по методу Г.П.Стуловой – головного) – ведь в процессе постановки голоса учитель должен опираться на природную координацию частей голосового аппарата в доступных режимах звукообразования. Независимо от того, с какого регистра звукообразования начинается процесс координации слуха и голоса, работа ведется на примарном участке диапазона в заданном регистре, так как здесь легче, чем на других звуках обеспечить функционирование механизма обратной связи между ЦНС и мышцами голосового аппарата.

Еще один важнейший принцип «концентрического метода» - постепенность в освоении трудных интонаций. Особое внимание уделяется упражнениям на основе секундовых интонаций. Значительная часть упражнений строится на интервале терции – самом легком для слуха интервале, координация которого лежит в основе вокального искусства.

Затем следует освоение других интервалов, при чем, каждый новый интервал осваивается лишь после прочного освоения предыдущего. Следующие этапы – освоение тетраордов, скачки с поступенным заполнением, арпеджио и гаммы. Таким образом, упражнения Глинки представляют собой логично организованную систему, где переход от легких интонаций к трудным осуществляется постепенно и последовательно.

Оба этих важнейших методических положения М.И.Глинки являются основным и бесспорными в современной вокальной педагогике и являются принципиальными при работе по развитию координации слуха и голоса.

Концентрический метод предполагает так же:

- «обращать больше внимания на верность, а потом на непринуждённость голоса»;
- пение плавное, без придыхания, призвуков и портаменто, что соответствует эстетическим критериям европейской академической школы пения и учит сразу верно попадать на звук;
- непринужденность и свободу голосообразования, отсутствие форсирования звука, мышечных зажимов, гримас, чрезмерных усилий, что свидетельствовало бы о нарушении координации в работе всего голосообразующего комплекса – метод не допускает упражнений, требующих вредного напряжения голоса. В работе с плохо интонирующими детьми отсутствие мышечных зажимов голосового аппарата особенно важно, так как они затрудняют процесс координации работы мышц;
- пение на дыхании – что способствует полноценной работе всего голосообразующего комплекса;
- использование в начале работы лишь средней динамики, так как яркие динамические нюансы требуют большего напряжения голосового аппарата и затрудняют координацию его работы;
- не допускать усталости и петь «со вниманием», осознанно, тщательно выполняя каждое упражнение.

Таким образом, основные положения концентрического метода М.И.Глинки, вобравшего в себя лучшие традиции русской и европейской вокальных школ, являются основными при формировании координации слуха и голоса.

### **Фонетический метод.**

Фонетический метод используется практически всеми вокальными педагогами для коррекции позиционных ощущений, настройки на тот или иной регистр, исправления недостатков в работе артикуляционного



аппарат. Механизм его действия основан на том, что каждая фонема (произносительная единица), слог или слово целостно организует работу всего голосового аппарата в определенном направлении. Малейшие изменения артикуляционного уклада, даже одной и той же фонемы, создают уже новые акустические и аэродинамические условия для работы голосовых складок, что сказывается на тембре голоса. При помощи фонетического метода может быть скорректирована вокальная позиция – близкая или далекая, вокальная интонация – низкая или высокая. При помощи этого метода выравниваются - унифицируются гласные звуки, активизируется певческое дыхание, корректируется тембр звука – исправляется гнусавость, заглубленное звучание, развивается звонкость и полетность. Фонетический метод применяется в упражнениях, причем выбор фонем или слога, целесообразность и условия их применения, определяются вокальным слухом педагога.

Применение фонетического метода при работе с плохо интонирующими детьми обуславливается тем, что отдельные фонемы и их сочетания, являются наиболее удобными для достижения чистоты интонирования. Так, например, исполнение упражнений на слоги «У», «КУ», «ЛЮ», на *staccato* обеспечивает «собранный» звук, высокую вокальную позицию, концентрацию внимания, отсутствие пестроты. Причиной этого является природная «прикрытость» гласного «У» и его выведение на близкую вокальную позицию за счет согласных «К» и «Л», поэтому многие хормейстеры (Д.Е.Огороднов, Г.П.Стулова и др.) предлагают использовать эти фонемы с начинающими обучение.

Сонорные согласные «Н», «М», «Л», «Р», а так же согласный «З», в сочетании «ЗИ», способствует нахождению близкой вокальной позиции, поэтому многие педагоги рекомендуют применять упражнения на «М» и «Н» по типу «мычания» и «нычания» с целью усиления высоких обертонов и резонирования в головных полостях. Гласный «И» считается наиболее высоким по позиции, хорошо направляющим звук в верхний резонатор, наиболее близким, светлым. Объясняется это тем, что в спектре фонемы «И» есть высокая форманта, совпадающая с верхней певческой формантой (3000 Гц). Высокая певческая форманта, которой удается добиться на упражнениях с этими фонемами, способствует достижению чистоты интонирования.

#### **Метод мысленного пения.**

Одним из традиционных методов развития вокального слуха является метод мысленного пения с опорой на звучащий эталон. Этот метод используется при работе со всеми группами плохо интонирующих

детей, он способствует развитию интонационного слуха и слухового внимания, формированию вокальных навыков и, в частности, координации слуха и голоса. При работе с плохо интонирующими детьми метод предполагает вслушивание в эталонное звучание, являющееся опорой для мысленного пения обучающихся. Действия этого метода основывается на явлении идеомоторики. Идеомоторный акт (от греческого *idea* – идея, образ и латинского *motor* – приводящий в движение), появление нервных импульсов, обеспечивающих какое-либо движение при представлении об этом движении. «Слушая певца, мы обязательно воспроизводим внутренним слухом то, что он поет, и по закону «представление рождает движение» - включаем в действие голосовой аппарат. Поэтому после слушания хорошего певца у нас в горле возникает приятное ощущение, а после пения исполнителя с зажатым голосом мы чувствуем неудобство в горле».

При мысленном пении, как при представлении внутренним слухом определенного звука, так и при слушании реально звучащего голоса, вокальные складки приходят в состояние активности. Важно, что у учащихся с развитым вокальным слухом конфигурация гортани идентична как при собственном реальном пении, так и при пении мысленном и слушании чужого голоса. У учащихся с низким уровнем музыкального развития и, разумеется, у «гудошников» отмечается лишь общее мышечное напряжение гортани хаотического порядка.

Г.П. Стулова предлагает для активизации слухового внимания сочетать слушание с активной беззвучной артикуляцией. Это активизирует мышечный аппарат всего голосообразующего комплекса, создает условие для постепенного установления связи между слуховым и зрительным восприятием, а так же ощущениями соответствующих движений голосообразующих органов. В качестве эталонного звучания может быть использован голос учителя – если он не имеет профессиональных заболеваний и не принципиально отличается по тембру, или голос ученика с хорошими вокальными навыками. Тембр фортепиано при показе упражнений «гудошникам» не желателен, так как он им не знаком, и выделение слухом частоты основного тона звука фортепиано на начальных этапах работы затруднено.

Метод мысленного пения в сочетании с активной беззвучной артикуляцией с опорой на звучащий эталон активизирует слуховое внимание, направленное на восприятие и запоминание слухового эталона, помогает созданию стереотипа мышечных движений, соответствующих правильному интонированию, помогает усвоению интонационных

оборотов а так же, что не мало важно, предохраняет голос от перенапряжения.

### **Объяснительно-иллюстративный метод в сочетании с репродуктивным.**

Значительное место в работе с детьми занимает метод вокальной иллюстрации, показа учителем музыкального материала и воспроизведение услышанного детьми на основе подражания, повторения. Это и не исключает и методов воздействия на их сознание. Оба эти метода дополняют друг друга. С целью формирования у детей способности к сравнительному анализу звучания певческого голоса, показ должен быть не только позитивный, но и негативный. Дети должны сами выбрать правильный, нужный вариант и обосновать свой выбор: почему именно это исполнение верное. Даже воспроизведение по подражанию должно быть осознанно детьми. Показ мелодии голосом, учитель должен сочетать с объяснением, вовлекая детей в обсуждение характера звучания, образа, интерпретации исполняемых произведений. Следует воздействовать на эмоциональную сферу учеников, заставив их почувствовать художественный образ, пережить его проанализировав подробно текст и музыку. Нельзя допускать, что бы пение по принципу подражания сводилось к простым повторениям, это должен быть осознанный процесс. На начальном этапе работы, этот прием преобладает, а в дальнейшем он используется минимально. Ученики сами должны находить внутренние установки для выполнения исполнительской задачи.

Репродуктивный метод сложился и широко использовался в вокальной педагогике в 16-17вв., когда существовала традиция пения кастратов. В современных условиях, педагоги обладают голосами отличными от детского звучания (в отличии от педагогов-кастратов того времени), поэтому использования метода – подражания не всегда приводит к желаемому результату. Учитель должен умело пользоваться всеми голосовыми регистрами, подражая звучанию детского голоса, иначе ученик, подражая педагогу, может перегрузить свой голос, что приведет к таким дефектам как форсировка, дрожь, перегрузка тембров детских голосов.

### **Метод сравнительного анализа.**

Метод сравнительного анализа применяется для активного развития мышления, вокального слуха и художественного вкуса учащихся.

Сравнивая различные образцы звучания голоса, дети учатся понимать и дифференцированно воспринимать различные компоненты звучания голоса, отличать правильное звукообразование от неправильного.

Метод сравнительного анализа может использоваться при сравнении пения разных детей, нескольких вариантов показа учителя. Музыкальное восприятие при этом становится более осознанным, углубляются и уточняются вокально-слуховые представления о качествах певческого звука и способах его образования, улучшается воспроизведение. Эффективным приёмом работы является негативный показ. Он сочетается с правильным показом, причём дети сами выбирают верные звучания, что способствует развитию их интонационного слуха.

Для того, чтобы побудить ученика прислушаться к звучанию собственного голоса, можно использовать приём, рекомендованный В.В.Емельяновым. Автор фонетического метода развития голоса предлагает для более объективной оценки качеств звука поющим слышать себя как бы «со стороны» при помощи следующего приёма: обе ладони прижимаются рёбрами к голове перед ушными раковинами, прямая волна отсекается и на слуховой центр начинает активно воздействовать отражённая волна.

Наглядный метод также активизирует работу по формированию координации слуха и голоса. Слуховые представления детей, начинающих обучение пению, о направлении движения мелодии или ширине интервала достаточно расплывчаты. Элементарные наглядные пособия – например, «лесенка» - позволяют лучше понять задачу, делают процесс выполнения упражнений более осознанным, результативным. Особенно ценно это пособие при домашней работе. Наглядный метод часто применяется в сочетании с сенсорно – моторным. Сочетание интонирования с движениями – показом звуковысотности рукой, шагами по ступенькам вверх и вниз, показом особенностей фразировки, выделением кульминационных моментов фраз, способствует и более осознанному выполнению упражнений и их выразительности. Даже совсем простая песенка, построенная на повторении интонации большой секунды (Например, русская народная песня «Сорока» ) становится более выразительной, если исполняется с такими движениями. А важное условие успешной работы над интонацией – это увлечение детей исполнением. Если детям нравится разучиваемая песня и они поют её с интересом и удовольствием, то создаётся то состояние творческой активности, подтянутости, которое способствует чистому пению.

Напротив, если песня не нравится детям, учитель не может заинтересовать ею коллектив и дети занимаются пассивно, то соответственно пониженному тону детей и пение будет низким и фальшивым. В связи с этим огромное значение на занятиях по формированию координации слуха и голоса, как и на любых музыкальных занятиях имеет и **метод эмоционального воздействия**. Хормейстер должен помнить, что при всей скудности музыкального материала и художественно – исполнительских возможностей, на любых музыкальных занятиях имеет место быть и применяться метод эмоционального воздействия. Хормейстер должен помнить на занятиях с «гудошниками», он занимается с ними музыкой, искусством, требующим эмоционального сопереживания. Одна из сложнейших задач хормейстера на таких занятиях - добиться увлечённости детей музыкой. Большую помощь здесь может оказать применение **метода игровых форм** работы. Когда песня не просто поётся, но играется, инсценируется, и уже не так важно, что она интонационно однообразна и строится на многократном повторении прорабатываемого интервала.

В этом же смысле интересны и приёмы работы с «гудошниками», рекомендуемые В.В.Емельяновым. Первоначальные представления о высоте звука, об унисоне, направлении движения он рекомендует формировать на непевческих приёмах звукоизвлечения. Уже в артикуляционной разминке Емельянов предлагает пощелкать языком, изменяя форму рта, обратить внимание на изменение высоты звука, произвольно издавать высокие и низкие щелчки, выстроить унисон щелчками. Затем, в разделе «Интонационно – фонетические упражнения», предлагается упражнение «Вопросы и ответы» - глиссандирующие восходящие и нисходящие интонации на удобных фонемах. Упражнения, построенные на имитации звука «Р» вибрацией губ дают широкие возможности для голосовых игр. Имитация движения на большом и маленьком автомобилях, движения с различной скоростью, задание «объехать лужу», «сделать поворот», позволяют практически сразу достичь чистой интонации на этом певческом звуке. Ребёнок не думает о том, что он должен воспроизвести соотношение звуков по высоте, нет, он, играя, передаёт голосом направление движения. Разумеется, «гудошник», который увлечённо интонирует большую секунду «объезжая лужу», не может сразу передать этот интервал голосом, но первый шаг к верному интонированию уже сделан.

Все методы формирования координации слуха и голоса применяются комплексно и, в целом, составляют так называемую **«традиционную»**

методику. Прежде всего, выявляется примарное звучание в грудном регистре. Работа начинается с освоения и тщательного закрепления координации слуха и голоса на примарных звуках грудного регистра путем проработки на доступном музыкальном материале интонаций большой секунды и малой терции. При работе с интонацией большой секунды желательно начинать с попевок, начинающихся с устойчивой ступени лада. В процессе работы желательно использование наглядных пособий, движений, игровых форм работы. Все упражнения показываются голосом, так как непривычный для ребенка тембр фортепиано усложняет восприятие мелодии. Возможно сочетание правильного и негативного показа. После освоения интонаций на примарных звуках следует постепенное повышение тесситуры по полутонам, с хорошей настройкой на каждую новую тональность, для того, чтобы преодолеть инерцию слуха. Затем осваивается поступенное движение в объеме терции с показом направления движений рукой; далее поступенное движение в объеме кварты, сочетания секундовых и терцовых интонаций. Используется прием сочетания *staccato* и *legato*, преимущественно тихая и средняя динамика, в упражнениях – удобные фонемы. Голос ученика должен звучать свободно, без напряжения. Нельзя допускать усталости и мышечных зажимов.

Традиционная методика установления координации слуха и голоса, основанная не только на опыте русской вокально-хоровой школы, но и на церковно – певческих и фольклорных традициях, в большинстве случаев обеспечивает положительные результаты работы. Ребенок, гудящий в грудном регистре, как правило, уже после нескольких занятий начинает повторять простые попевки на примарных звуках грудного регистра. Затем диапазон медленно по полутонам расширяется вверх и вниз, хотя в весьма ограниченном диапазоне, так как натуральный грудной тип звучания вообще имеет ограниченный диапазон, особенно в верхней части.

Г.П.Стулова в монографии «Развитие детского голоса в процессе обучения пению» предлагает метод работы с «гудошниками», основанный на современных представлениях об особенностях функционирования голосового аппарата детей младшего домутационного возраста. Так как природной особенностью детского голоса этого периода является преимущественное использование натуральных регистров – обоих натуральных регистров, Г.П.Стулова предлагает применять с самого начала занятий натуральный головной регистр звукообразования, как оптимальный для достижения чистой интонации. Примарные тоны

головного регистра находятся примерно на октаву выше нормальной разговорной речи ребенка, привыкшего использовать натуральный грудной регистр. Ребенку предлагается как бы пропищать эти высокие звуки тоненьким голоском, что мгновенно переключает его в новый, непривычный режим звучания – головной регистр. Достижение результата возможно практически сразу, в течении 10-15 минут на одном уроке. Появившееся умение правильно интонировать в головном регистре необходимо закреплять на последующих занятиях, пока оно не перейдет в навык при любом способе звукообразования.

В отличие от традиционной методики, развивающей интонирование только в натуральном грудном регистре звукообразования, методика Г.П.Стуловой обеспечивает использование детьми в пении обоих натуральных регистров, начиная с головного, что облегчает работу по формированию у них следующих вокальных навыков:

- певческое дыхание;
- звукообразование – процесс образования певческого звука в результате работы голосового аппарата, включающий в себя такие понятия, как атака звука, сглаживание регистров, смешанное резонирование, владение вибрато, выработка кантилены, полетность звука и т.д.
- строй – согласованность между певцами в хоре в отношении точности интонирования;
- ансамбль – слаженность совместного исполнения.

Таким образом, идея Г.П.Стуловой о применении в работе с «гудошниками» натурального головного регистра звукообразования оказывается весьма ценной с точки зрения не только формирования координации слуха и голоса, но и при постановке детского певческого голоса вообще.

Подводя итоги изучения всех предлагаемых авторами методик работы с детьми младшего домутиационного возраста, в обязательном порядке, помимо общепринятых правил обучения, необходимо очень объективно подходить к изучению личностных качеств ребенка, учитывать его характер и темперамент, способность к освоению нового материала, возможность ребенка адекватно воспринимать тот или иной, применяемый педагогом метод.

## Список литературы

1. Агарков О.М. "Интонарование и слуховой контроль в сольном пении" Вып.25. М.,1975.
2. Апраксина А.О., Орлова Н.Д. "Выявление неверно поющих детей и метода работы с ними" Музыкальное воспитание в школе. Вып. 10.М., 1975.
3. Апраксина А.О. "Методика музыкального воспитания" М., 1983.
4. Выготский Л.С. "Психология искусства" М., 1969.
5. "Возрастная и педагогическая психология" / под редакцией Петровского А.В. М., 1979.
6. Глинка М.И. "Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио" / под редакцией Назаренко И.К., 1950.
7. Грачева М.С. "Морфология и функциональное значение нервного аппарата гортани" М., 1956.
8. Дмитриев Л.Б. "Основы вокальной методики" М., 2000.
9. Дмитриевский Г.А. "Хороведение и управление хором" Л., 1948.
10. Егорова А. "Теория и практика работы с хором" Л., 1951.
11. Емельянов В. "Развитие голоса. Координация и тренинг" С.П., 2000.
12. Занков Л.В. "Обучение и развитие" М., 1975.
13. Краснощеков В. "Вопросы хороведения." М., 1969.
14. Немов Р.С. "Психология образования" М., 1994.
15. Орлова Н.Л. "О детском голосе" М., 1966.
16. Соколов В.Г. "Работа с хором" М., 1966.
17. Стулова Г.П. "Хоровой класс. Теория и практика вокальной работы в детском хоре" М., 1986.
18. Стулова Г.П. "Развитие детского голоса в процессе обучения пению" М., 1992.
19. Теплов Б.М. "Психология музыкальных способностей" М., 1947.
20. Чесноков Г.П. "Хор и управление им" М., 1940.