

И. ЛЕВИДОВ

**ОХРАНА И КУЛЬТУРА
ДЕТСКОГО ГОЛОСА**

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛЕНИНГРАД • 1939 • МОСКВА**

Доктор медицинских наук

И. И. ЛЕВИДОВ

ОХРАНА и КУЛЬТУРА ДЕТСКОГО ГОЛОСА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

Ленинград 1939 Москва

Скачано с портала Азбука певческая <https://azbyka.ru/kliros/>

ОТ АВТОРА

Идея охраны и культуры детского голоса получает в условиях нашей действительности все более широкое и планомерное практическое осуществление. В этом сказывается одна из характерных черт социалистического строя, при котором забота о развитии всех народных сил, способностей, дарований поднята на уровень общегосударственной задачи. Самая мысль об охране и воспитании детского голоса могла плодотворно развиваться только на советской почве; она нашла действенный отклик среди школьных преподавателей пения и в кругах музыкальной и всей советской общественности.

За последнее время в ряде городов СССР проведена научно-исследовательская и практическая разработка вопросов детского пения. Ее результаты заметно отразились на постановке школьного и внешкольного пения детей. Работа лучших школьно-хоровых кружков, передовых педагогов, вокальных студий, детских хоровых коллективов в Дворцах пионеров и Домах художественного воспитания детей убеждает в том, что культура детского голоса и пения в нашей стране развивается непрестанно и что в области охраны детского голоса уже имеются большие достижения. В том же убеждают и материалы Первого Всероссийского Совещания по вокальной работе с детьми, состоявшегося в январе 1938 года.

Пение — один из самых распространенных и излюбленных видов музыкального искусства. Можно без преувеличения сказать, что в нашей стране вокальным искусством в той или иной форме охвачены миллионы людей. Наша родина имеет все условия для того, чтобы стать самой передовой страной и в этой области творчества.

Охрана и культура детского голоса — один из главных путей к обеспечению богатейшего расцвета советского вокального искусства. Надо полностью ликвидировать вредный предрассудок — взгляд на детское пение, как на что-то неполноценное, недостойное серьезного внимания со стороны вокально-педагогической общественности. Руководствуясь подобным взглядом, обычно заботу о голосе и серьезное обучение пению начинают лишь с 18—20-летнего возраста. Между тем, к этому времени многие дети, в результате неправильного пения, несоблюдения основных правил гигиены голоса, успевают приобрести ряд дурных вокально-технических навыков, с которыми уже трудно, а иногда и невозможно справиться. С другой стороны, нельзя ни на минуту забывать

о том, что в природе детского голоса уже заложены зачатки тех вокальных богатств, которые полностью раскрываются в годы молодости и зрелости. Чем шире распространятся среди школьных преподавателей пения и вокальных педагогов знания о свойствах детского голоса и методах его охраны и культуры, тем успешнее будет развиваться наше вокальное искусство, имеющее в советской стране подлинно массовую базу.

С этой точки зрения — достижения в данной области за последние пять лет ни в коем случае нельзя считать достаточными. Те недочеты, о которых приходилось писать в 1935—36 гг., подчас встречаются в практике школьной и внешкольной работы и донныне, поскольку планомерная борьба за культуру детского пения стала покамест достоянием лишь передовой части наших школьных преподавателей пения. Необходимо дальнейшая мобилизация общественного мнения в этом направлении.

Значение соответствующей литературы по вопросу детского пения очень велико, тем более потому, что, при обучении пению детей, нельзя целиком переносить сюда приемы и методы вокального обучения взрослых. Особенности детского голосового аппарата, детского организма и интеллекта вызывают необходимость разработки специальной научно-обоснованной методики вокальной работы с детьми. Создание такой методики — сложная задача, решение которой стоит на очереди и обусловлено дальнейшим накоплением опыта экспериментальной и учебно-практической работы.

Автор надеется, что публикуемая ныне работа в какой-то мере восполнит существующий пробел и, не претендуя на роль методики, тем не менее окажет посильную помощь работникам в области детского пения, так как излагает уже накопленный опыт, следовательно, содержит известные *методические элементы*.

Кроме новых данных, полученных за последние два года в результате научно-исследовательской и практической деятельности возглавляемой автором Секции охраны и воспитания детского голоса Ленинградского Дворца пионеров, в эту книгу включены основные материалы из двух ранее опубликованных работ автора: „Детское пение и охрана голоса детей“ (1935 г.) и „Вокальное воспитание детей“ (1936 г.). Таким образом, эта книга отражает все пройденные этапы работы по изучению основных свойств детского голоса и практики обучения детей сольному пению.

Исследования голосового аппарата и процесса пения у детей производились помимо экспериментальной лаборатории Секции охраны детского голоса еще в Фониатрическом отделе (доцентура фониатрии) клиники болезней уха, горла и носа Государственного ордена Ленина института усовершенствования врачей имени С. М. Кирова.

Автор считает своим долгом выразить благодарность своим сотрудникам по Секции — педагогам Е. М. Малининой и Р. И. Гиммельфарб, совместно с ним разрабатывавшим методику детского пения, за составление и систематизацию вошедшего в эту книгу учебного материала по индивидуальному вокальному воспитанию детей.

ФОРМИРОВАНИЕ ДЕТСКОГО ГОЛОСА

Возраст ребенка, как показали наши наблюдения, далеко не всегда определяет степень развития и характер звучания его голоса. Это побудило нас при изучении детских голосов различать и подразделять их не столько по возрастному признаку, сколько по той стадии развития, в которой голоса детей находятся. Таким образом, мы склонны, нередко даже независимо от возраста детей (так как здесь встречаются большие индивидуальные колебания), различать следующие три стадии состояния или развития детского голоса:

- 1) голос в *чисто детской стадии развития*,
- 2) голос в *стадии формирования*,
- 3) голос, в той или иной степени *оформившийся* (но все же сохраняющий в известной мере *черты детского звучания*).

Первая группа характеризуется чисто детским, „прозрачным“, легким звучанием, лишенным какой-либо насыщенности, исключительно „головного“ характера.

Голоса этой группы еще совершенно лишены элементов так называемого „грудного“ звучания, которое придает обычно голосу качество полноты и насыщенности. В этой стадии развития характеристика детских голосов особенно затруднительна, ввиду особой специфичности их звучания. Голоса с „чисто детским“ звучанием наиболее близко подходят к звучанию легких сопрано в верхнем регистре, но, конечно, значительно легче, меньше по силе и полноте.

Такое состояние детского голоса обычно сопровождается наличием небольшого диапазона, редко выходящего за пределы одной октавы и простирающегося в большинстве случаев от c^1 до c^2 или от d^1 до d^2 .

Вторая группа — это голоса, находящиеся в стадии формирования, в которых начинает проявляться некоторая полнота и сила, когда в детском голосе (преимущественно головного типа) уже намечаются элементы того звучания, которое по обычной вокальной терминологии характеризуется, как „грудное“. Эти элементы, главным образом, и подчеркивают заложенные в голосе ребенка его *индивидуальные* тембровые черты.

Диапазон детских голосов, находящихся в этой стадии развития, обычно несколько шире голосов первой группы, на один — два тона, и простирается приблизительно от c^1 до e^2-f^2 .

Третья группа — это голоса, в известной мере сформировавшиеся, в которых элементы детского звучания в различных пропорциях смешиваются с элементами взрослого (женского) голоса, с преобладанием уже взрослого, с определенно выявившимся индивидуальным тембром голоса и значительно расширенным диапазоном, достигающим в некоторых случаях полутора или даже двух октав. Преобладающим звучанием детских голосов (вернее, голосов подростков), находящихся в этой стадии развития, является *микствое — смешанное* (приближающееся к женскому миксту); на нижних нотах диапазона нередко уже встречаются мягко выраженные черты грудного звучания.

Наконец, среди учащихся средней школы нередко встречаются голоса, которые мы относим к *четвертой* категории; это голоса вполне сформировавшиеся, в достаточной мере созревшие, но несколько менее густые, менее насыщенные, нежели голоса взрослых.

Эта характеристика детских голосов в различных стадиях развития относится в равной степени как к голосам девочек, так и мальчиков (до наступления признаков мутации у последних). Надо лишь отметить, что у мальчиков, особенно у альтов, элементы грудного звучания выступают заметнее и несколько раньше, чем у девочек, так что в массе голоса мальчиков обычно производят впечатление более густых, чем у девочек. Но разница между голосами мальчиков и девочек одного приблизительно возраста (по крайней мере, до 10—11 лет) далеко не во всех случаях настолько заметна, чтобы всегда безошибочно можно было определить издали, кто поет — мальчик или девочка.

Если мы считаем наиболее правильным различать детские голоса не по возрасту детей, а по признакам, характеризующим ту или иную стадию развития голоса, то описанные четыре группы голосов в большинстве случаев все же относятся к следующим возрастам:

- первая — от самого младшего возраста до 10—11 лет,
- вторая — от 11—12 до 13—14 лет,
- третья — от 14 до 16 лет,
- четвертая — от 16 до 17—18 лет.

Эти четыре стадии состояния детских голосов, с присущими им теми или иными тембровыми свойствами и протяженностью диапазона, относятся к детским голосам, развивающимся нормально, не испорченным, не обнаруживающим явных отклонений от нормы. Однако среди поющих детей различных возрастов нередко наблюдаются разные отступления от этой нормы. Они выражаются, главным образом, в том, что не только у детей третьей и четвертой категорий (то есть с более или менее оформившимися голосами), но и у детей, голоса которых находятся еще в стадии формирования, и даже у ребят с чисто детскими голосами, на некоторых участках голосовой шкалы, а нередко и на всем протяжении голоса, зачастую преждевременно проявляется грудное звучание. Эта окраска звука, главным образом, и придает детскому голосу неестественный характер.

Какое бы произведение ребенок или подросток с таким оттенком голоса ни исполнял, его пение всегда производит неестественное, неприятное впечатление (на манер псевдоцыганского пения).

Напряженный грудной оттенок нередко очень глубоко пронизывает детские голоса. Несмотря на значительную звучность и полноту, сообщаемую им этим грудным оттенком, и силу, заметно превосходящую обычно нормальное звучание детских голосов, они часто бывают уже значительно испорчены. По отзывам педагогов, ведущих индивидуальные занятия по обучению детей пению, такие детские голоса, точнее, голоса, находящиеся в таком состоянии, уже не легко поддаются исправлению.

Такого рода напряженность детских голосов выступает иногда в некоторых детских хорах.

Подобный характер детского пения в хоре являлся результатом того, что голоса детей звучат слишком громко и полно, а потому как-то неестественно, недостаточно „по-детски“. Они в большей степени были лишены характерной, специфической, присущей детским голосам легкости, той прозрачности звучания, которая отличает их от голосов взрослых.

Отмеченный характер звучания голосов наиболее явно обнаруживают те детские хоры, у которых особенно заметно выявляется тенденция к *громкому пению*.

Форсированное звучание детских голосов в хоре обычно сопровождается рядом внешних проявлений общей напряженности детей при пении, которая является показателем того, что самый процесс пения дается им с известным трудом, а нередко требует даже значительных усилий. К таким проявлениям раньше всего надо отнести: порывистый вдох с быстрым, резким поднятием груди и плеч, а также напряженное состояние лицевых мышц (grimасы) и органов артикуляции, сопровождающиеся неясной дикцией и пр.

Некоторые данные физиологии голоса, касающиеся образования регистров человеческого голоса, могут пролить свет на механизм появления у детей неестественного грудного характера звучания.

Известно, что мускульные силы, служащие для регулирования сложной работы голосовых связок, могут быть приводимы в действие в весьма различных взаимоотношениях, так что голосовые связки способны достигнуть одного и того же количества колебаний при самых различных комбинациях мышечных сил.

Рядом исследований в области физиологии голоса (работы Карла Мюллера, Эвальда, Музеольда), главным образом, исследований *стробоскопических*, доказано, что основные моменты в процессе певческого звукоизвлечения, как, например, высота тона, динамика звука и, главным образом, установка регистров голоса (из которых каждый обладает специфическими тембровыми свойствами, требующими для себя особого механизма), осуществляются и регулируются „живой игрой“, преимущественно, двух пар мышц, а именно: мышц, которые *сокращают* голосовые связки

и которые заключены в самых связках (так называемые „вокальные“ мышцы) и мышц, *натягивающих* голосовые связки (так называемые „передние“, *щито-перстневидные* мышцы).

Установление высоты звука осуществляется содружественной работой этих пар мышц, причем в грудном голосе или грудном регистре в большей степени имеет место *сокращение* вокальных (голосовых) мышц, а в *головном* — преимущественно *натяжение* голосовых связок работой передних щито-перстневидных мышц.

При грудном звуке — голосовые связки колеблются всей своей массой, при головном же (который большинство авторов отождествляет с „фальцетом“) колебательным движением захвачены, главным образом, лишь края голосовых связок, в то время как вся основная масса вокальных мышц относительно пассивна. *Микст*, или *медиум* осуществляется известной долей участия в колебании как самих голосовых мышц, так и их краев (связочных элементов).

Стробоскопическое наблюдение показывает, кроме того, при *грудном* голосе полное закрытие голосовой щели, то-есть плотное примыкание связок друг к другу, а при головном (фальцете) — лишь приближение колеблющихся *краев* голосовых связок, так что между ними в момент смыкания остается линейная щель.

Наконец, чем сильнее производимый звук, тем больше амплитуда колебания голосовых связок и тем большая масса вокальных мышц вовлекается в работу.

Эти основные положения физиологии голоса, касающиеся голосообразования у взрослых, будучи применены к анализу работы голосового аппарата у детей, помогут вскрыть механизм появления у них того напряженного звучания голоса, о котором шла речь.

Слишком громкое, а тем более форсированное пение, и в не меньшей степени также пение в неподходящем для голоса диапазоне и тесситуре, вызывает у детей (еще не успевших приобрести навыки правильного распределения работы различных мышечных групп при пении) чрезмерно большую амплитуду колебаний голосовых связок и тем самым излишне активную, в норме им несвойственную, работу всей массы вокальных мышц, что и придает голосу крикливый, напряженный грудной тембр. Между тем, звук детского голоса, как это указано выше, — звук, главным образом, *головного* типа, — должен осуществляться если не исключительно, то во всяком случае преимущественно колебаниями *краев*, или как их называют некоторые физиологи, *краевой зоны* голосовых связок, а не всей их мышечной массы, которая при фальцетном звукоизвлечении должна находиться в относительном покое.

Когда музыкальный ребенок, предоставленный самому себе, начинает петь, он, подражая взрослым, часто поет совершенно недоступные для его нежного голоса вещи. Встречающиеся при этом технические трудности ребенок преодолевает, главным образом, путем резкого нажима на различные отделы голосового аппарата. При этом обнаруживается прежде всего тенденция петь возможно громче — более громко, чем это доступно хрупкому детскому го-

лосовому аппарату. Такая манера пения, вовлекая в форсированную работу всю мышечную массу голосовых связок, и придает голосу ребенка неестественный, напряженный, грудной характер, который мы так часто встречали.

Таким же образом, надо полагать, приобретают напряженное грудное звучание голоса детей, поющих в тех хорах, где музыкальные педагоги или руководители хоровых кружков стремятся достигнуть большой громкости, монументальности звучания. По-

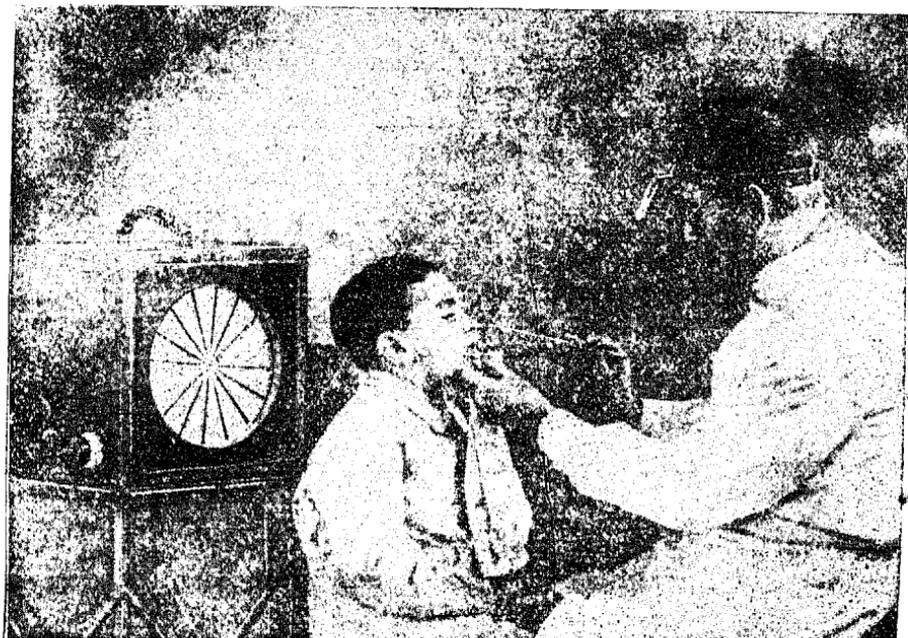


Рис. 1. Стробоскопия.

добные педагоги упускают при этом из виду, что длительное громкое, а тем более форсированное пение таит в себе большую опасность приобретения дурных певческих навыков (и в первую очередь, опасность „насадки“ на грудное звучание), ведущих к порче детских голосов и к заболеваниям голосового аппарата. В детском хоре — при нерациональном его ведении — дети часто стремятся спеть как мож о громче, перекричать товарищей, тогда как пение в хоре должно вести к постепенному, естественному развитию детских голосов. Одной из насущнейших задач музыкального педагога или руководителя хорового кружка, заботящегося и о художественной стороне детского пения и о нормальном развитии и сохранении голоса ребят, становится, таким образом, следующая задача: удерживать детей не только от явно крикливого пения, но и вообще от длительного пения на forte и во время исполнения и, главным образом, во время подготовительных занятий.

Подтверждение основательности такого требования мы находим и в новейшей иностранной литературе: ряд школьных педагогов, ведущих детское пение, категорически, в один голос, настаивает на том, что дети в хоре должны петь преимущественно головным звуком на *mezzo-forte* и *piano*, так как *forte*, а тем более длительное пение на *forte*, как показывает опыт, приносит большой вред и ведет к массовой порче детских голосов.

Из требований удерживать детей от чрезмерно громкого пения, само собою понятно, вовсе не следует, что детский хор вообще не должен быть звучным и ярким. Совершенно неудовлетворительны (правда, больше со стороны чисто художественной, нежели с точки зрения опасности для детского голоса) те хоры, у которых наблюдается вялое, безжизненное звучание детских голосов, к тому же обычно лишенное в таких случаях какой бы то ни было эмоциональности.

Но звучность детских хоров должна быть раньше всего *специфически-детской* и, во всяком случае, не должна быть основана на неестественно громком, форсированном грудном звучании детских голосов.

Произведенные мною стробоскопические исследования гортани¹ у детей с голосами, звучащими нормально, и у детей, поющих напряженными, „насаженными на грудь“ голосами, а также параллельные наблюдения над работой голосовых связок во время процесса исправления этого дефекта у детей, в полной мере подтвердили правильность высказываемого взгляда на механизм образования у детей описанного форсированного „грудного“ звучания голоса.

Так, дети, голоса которых находятся в ранней стадии развития и не имеют заметных дефектов (главным образом, в смысле напряженного, „грудного“ звучания), при стробоскопическом исследовании показывают на всем диапазоне исключительно головной тип колебаний голосовых связок, то есть наличие линейной щели во всю их длину, с колебаниями только самих краев связок.

Дети с оформившимися голосами (находящимися в третьей стадии развития), у которых уже в известной мере начинают выявляться черты естественного грудного звучания, показывают на низких отрезках диапазона, где этот грудной характер высту-

¹ *Стробоскопия* является наиболее тонким методом функционального исследования голосового аппарата, дающим возможность видеть *самые колебания* голосовых связок, которых (колебаний) при обычной ларингоскопии мы видеть не можем. Стробоскопия осуществляется при помощи специального аппарата, *стробоскопа*, представляющего быстрые, обычно невидимые глазом, колебания голосовых связок настолько замедленными, что они становятся доступными наблюдению и изучению.

По целому ряду причин (незначительный размер детской гортани, беспокойное поведение детей, особенно младшего возраста, при стробоскопическом наблюдении, вызываемое естественным для детей волнением и пр.) дети с трудом поддаются стробоскопии. Однако полученные мною результаты дают основание рассматривать стробоскопию как исключительно ценный метод исследования физиологии и патологии голосового аппарата детей, проливающий свет на ряд особенностей детского пения.

пает особенно ясно, тип колебаний голосовых связок, приближающийся к грудному у взрослых, то-есть более или менее широкую амплитуду колебаний не только краев связок, но и самой их массы, причем при приближении связок друг к другу голосовая щель вполне закрыта. Колебаний связок во всю ширину, как это наблюдается у взрослых, у этих детей все же нет.

На большом протяжении диапазона наблюдается *смешанный* тип колебаний, при котором черты грудного и головного типов колебаний голосовых связок совмещаются, то-есть получают колебания и краев связок и некоторой зоны, выходящей за пределы соприкасающихся их краев. Щель между связками имеется, но она менее заметна, чем при грудном звуке; в общем, налицо *микстовый* характер колебаний.

Наконец, на верхних отрезках диапазона колебания голосовых связок — головного типа, то есть колеблются только преимущественно края голосовых связок.

У детей с голосами, находящимися в стадии формирования (вторая стадия развития), стробоскопическая картина приближается к только что описанной; однако, при этом и на нижних нотах не видно еще заметно выраженного грудного типа колебаний, что совершенно естественно, так как настоящих грудных нот у этих детей еще нет.

Иную стробоскопическую картину мы видим у детей, поющих напряженно, форсированным звуком. Здесь нередко наблюдается совершенно определенный грудной характер колебаний голосовых связок на протяжении всего диапазона, снизу до самого верха. Чем более заметно выражен у детей преждевременный грудной характер звучания голоса, тем более определенным становится грудной тип колебаний голосовых связок и одновременно более заметно выступают признаки общей напряженности детей при пении.

Как показывают патология голоса и личные мои наблюдения, болезни голоса чаще всего возникают у детей в результате перенапряжения голосового аппарата, связанного с длительным громким пением.

Приведу в качестве иллюстрации результат проведенного мною осмотра состояния голосового аппарата у детей одного хорового кружка, обратившего на себя внимание исключительно звонким и полным, но в то же время неестественным, грудного характера, чрезмерно громким, форсированным звучанием голосов. Из осмотренных 13 детей — у 8 было обнаружено болезненное состояние гортани (утолщение краев голосовых связок, воспаленное состояние всей гортани, несмыкание связок и т. д.).

В связи с вопросом о вреде для детского голоса крикливого и, в особенности, длительного громкого пения необходимо обратить внимание на нередко наблюдаемую у детей чрезмерную экспрессию при пении во время экскурсий. Эта излишняя нервная экспансивность нередко ложно истолковывается как якобы яркое проявление здоровой эмоциональности. Она обычно вызывается особенностью обстановки при пении на улице и стимулирует детей

к форсированному пению. Такая чрезмерная экспрессия должна быть в известной мере ограничиваема как в целях сохранения художественной меры, так, главным образом, в целях предохранения голоса детей от излишнего напряжения.

Ненормальное и, в первую очередь, напряженное, „насаженное на грудь“ звучание детских голосов, помимо крикливого пения, вызывается также неправильным определением детских голосов при разбивке их на группы в хоре. Обычно имеет место подразделение детских голосов на *альт* и *сопрано*; по моему мнению, оно вообще скорее применимо только в отношении голосов мальчиков, и то более старших возрастов, у которых по характеру звучания голосов и по диапазону такое разделение является вполне уместным. Что же касается голосов девочек, в особенности тех, у которых голоса находятся в стадии формирования (а таких большинство среди детей школьного возраста, участвующих в хоровых кружках), то как самое их звучание, так и разница в звучании разных категорий голосов выступает во всяком случае не настолько явственно и характерно, чтобы голоса девочек можно было квалифицировать как сопрано и альт.

Голоса девочек переходного периода чаще всего отличаются между собой лишь по незначительно выступающей разнице в густоте тембра (это, главным образом, определяется большей или меньшей степенью вкрапленности начинающего у них проявляться грудного звучания) и небольшой разнице в диапазоне. Я считал бы поэтому более верным и соответствующим природе голосов девочек переходного периода (то есть находящихся в стадии формирования) подразделение их на первые и вторые голоса, или первые и вторые сопрано.

Это обстоятельство я особенно подчеркиваю, так как в хоровом детском пении и, главным образом, при выборе репертуара для детского пения подразделение молодых голосов девочек на сопрано и альт (то есть на такие категории голосов, к которым во взрослых хорах предъявляются определенные и тембровые и тесситурные требования) может оказаться чреватым дурными последствиями. Уже самое уподобление и чуть ли не отождествление детских голосов с голосами взрослых женщин невольно может привести (и часто приводит) неопытных педагогов, плохо знающих природу детского голоса, к требованию полноты, силы и насыщенности звучания. Между тем такая насыщенность свойственна лишь голосам взрослых женщин и ни в коем случае не должна быть присуща детским формирующимся голосам.

Нередки случаи, когда музыкальные педагоги при прослушивании детей и разбивке их по голосам в классе или хоровом кружке, не выяснив тщательно истинной природы голоса в целом, относят тот или иной голос к низким и определяют его как альт только на том основании, что они усмотрели в голосе несколько нот с грудным оттенком, или, наоборот, на основании 2—3 высоких нот определяют голос как высокое сопрано. Сами того не сознавая, педагоги могут принести (и часто приносят) этим большой вред голосу детей; эти несколько нот могут оказаться слу-

чайными, чаще всего искусственно „напетыми“ ребенком при самостоятельном пении, но совершенно не характерными, выпадающими из общего колорита голоса. В таком случае пение в неестественной тесситуре и неподходящем диапазоне еще больше укоренит приобретенные ребенком дурные навыки.

Опасность эта была бы не столь велика, если бы в детских хорах исполнялись исключительно или хотя бы преимущественно вещи, предназначенные специально для детских хоров, написанные с учетом специфических свойств детских голосов, разные категории которых, в конечном счете, мало отличаются друг от друга по диапазону. Но детские хоры в недавнем еще прошлом часто исполняли произведения, предназначенные для взрослых, и притом нередко очень трудные (главным образом, по диапазону). В таких произведениях разница в тесситуре сопрано и альты выступает весьма рельефно (например, в хоре из оперы „Князь Игорь“ — „Улетай на крыльях“, который часто исполнялся детьми); здесь требуется совершенно определенный характер звучания для каждого голоса, иначе произведение будет плохо звучать. В этом случае неправильное отнесение более высоких по своей природе голосов к низким и, в особенности, обратно — низких голосов к высоким — может явиться весьма вредным для детских голосов.

Но и некоторые из исполняемых в школьных хорах так называемых „детских“ (т.е. предназначенных для исполнения детьми) песен, построенные на протяжении полутора октав и даже больше, с резкими переходами высотности (скачки на большие интервалы), являются для детей чрезмерно трудными, так как дети (в особенности младшие, до 9 — 12-летнего возраста) могут петь без напряжения (следовательно, без вреда для голосового аппарата) лишь более легкие по структуре произведения, построенные в пределах преимущественно одной октавы — или максимум дуодецимы.

Исполнение произведений, построенных на более широком диапазоне, тем более нерационально (в особенности в младших классах), что возрастные различия среди детей одного и того же класса бывают иногда довольно значительны (от 1 до 3 лет), что уже заметно сказывается на объеме (диапазоне) детских голосов. Правда, даже у детей младших возрастов, в особенности у обладающих хорошими вокальными данными, иногда встречаются голоса с сравнительно обширным диапазоном (в полторы октавы и даже больше, до двух октав); но в классном хоре, где большинство составляют дети с недостаточно выявленными вокальными данными, у которых диапазон обычно очень ограничен (часто даже меньше октавы), следует равняться именно на таких детей. Стоит только взглянуть на таблицу профессора Гутцмана, где изображены нормальный рост и средний объем детских голосов по возрастам, чтобы убедиться в справедливости такого требования (рис. 2).

На той же таблице можно усмотреть также разницу между объемом голоса у мальчиков и у девочек.

Если возрастная разница в диапазоне детских голосов мало заметна при исполнении песни, требующей небольшого объема

голоса, то произведение, построенное на большом диапазоне (как вниз, так и, главным образом, вверх) может уже представлять собою известные затруднения для младших детей и быть связано с излишним, следовательно, вредным напряжением их голосового аппарата.

Помимо того дети нередко поют в неподходящей для их голоса tessiture в силу того, что педагоги иногда ставят наиболее музыкальных детей, хотя бы обладающих высоким голосом (сопрано), на второй голос, ввиду того, что нижняя мелодия обычно более трудна для запоминания и точного интонирования, нежели верхняя, и потому требует хорошего музыкального слуха.



Рис. 2. Диапазон детских голосов (по Гутцману).

В природе детского голоса уже заложены зачатки того исключительного многообразия тембровых оттенков и индивидуальных особенностей (диапазон, регистр, певучесть и проч.), которыми так богат человеческий „вокальный“ голос. Опытное „вокальное ухо“, научившееся слышать детский голос и разбираться в деталях его звучания, может, с известной долей вероятности, предопределить в голосе ребенка его потенциальные возможности и перспективы.

Материал анкеты, проведенной в свое время Секцией охраны детского голоса Ленинградского Дома художественного воспитания детей среди большого числа певцов-профессионалов Академического театра Оперы и Балета им. С. М. Кирова, Малого Оперного театра, а также данные моего личного опроса солистов-певцов Ленинградского Академического театра Оперы и Балета о характере их голоса в детстве — обнаружили, что большинство певцов, обладающих наилучшим голосовым материалом, в *детстве уже обращало на себя внимание качеством голоса.*

В то же время известно, что далеко не все, у которых в детстве имеется хороший голос, сохраняют его впоследствии. Многочисленные наблюдения наши над детским голосом и процессом его развития дают основание полагать, что одна из причин этого явления, быть может, лежит в том, что у нас до последних лет не существовало определенной *системы* охраны и воспитания голоса у детей, в результате чего дети часто приобретали ряд вредных дурных вокальных навыков, портивших природный голосовой материал.

У детей и подростков, поющих без наблюдения и контроля, часто встречаются голоса далеко не в натуральном их виде. Не только дети более старших возрастов (14—16 лет), но даже 9—11-летние дети часто обнаруживают в характере звучания голоса некоторые черты, несвойственные детским голосам и являю

щиеся чужеродным наслоением на первичной, естественной звуковой основе детского голоса.

Ребенок, наделенный в какой-либо мере музыкальными способностями и к тому же еще обладающий зачатками певческого голоса, поет обычно с раннего детства. Будучи чрезвычайно восприимчивыми и склонными к подражанию (главным образом, подражанию взрослым или детям более старших возрастов), дети невольно вплетают в свой голос чуждые их природе элементы. Помимо того, в результате ряда факторов (как, например, исполнение непосильных вещей, отсутствие представления о требованиях, предъявляемых к хорошему, культурному пению, наблюдаемая у детей тенденция к крикливому пению и т. д.) дети искусственно „напевают“ себе голос, иначе говоря — приобретают ряд дурных навыков, которые портят, а нередко совершенно срывают голос. У детей встречаются испорченные голоса с самыми разнообразными дефектами („зажатые“, „горловые“, „гнусавые“, „насаженные на грудь“ и т. п.), то есть с такими именно недостатками, которые часто наблюдаются у взрослых. Даже дети в 9—10 лет уже обнаруживают нередко тремолирующие голоса, лишенные свойственной детскому возрасту свежести. Это явление в фониатрии и в вокальной педагогике расценивается как следствие неправильного, форсированного пения, пения в несоответствующей голосу tessiture или длительного пения на крайних отрезках диапазона. Отмечаются случаи, когда у поющих детей на голосовых связках констатируются типичные „певческие узелки“ и иные тяжелые формы болезней голосового аппарата; известно, что в большинстве случаев эти болезни — результат нерационального пользования голосом.

Выше было отмечено, что звук детского голоса, в основном, головного характера, причем у детей младшего возраста он проявляется в чистом виде, а у более старших — в смешанном, но все же с преобладанием головного элемента. Но и в младшем возрасте детский голос имеет большое число разновидностей. Так, у одних голос обнаруживает головное звучание, одинаковое по окраске на всем его диапазоне; у других тот же головной звук на разных отрезках диапазона принимает различные оттенки. Тот же головной звук имеет у разных детей различную силу либо на всем диапазоне голоса, либо на отдельных его участках. Встречаются чисто головные голоса, чрезвычайно слабые, жидкие, но в то же время исключительно красивые по тембру. Отклонения от нормы среди детей младшего возраста встречаются однако сравнительно редко; выражаются же они в большинстве случаев в некоторой напряженности и крикливости, которые в значительно более выраженной степени наблюдаются у детей старшего возраста, много и неправильно певших. Детский голос в таком случае лишается присущего ему в норме ясного, легкого, серебристого оттенка.¹ Надо еще отметить, что у детей младших возрастов

¹ Здесь надо отметить следующее явление: прослушивание пения детей младших возрастов показало, что даже при наблюдаемых иногда недостатках в их пении они обычно не обнаруживают в своем голосе *значительных* тембро-

(10—12 лет) иногда встречаются голоса, приближающиеся по своему звучанию к голосам детей старших возрастов (14—16 лет). Это тоже чаще всего является следствием форсированного пения.

Наиболее сложным и трудным для определения видом являются голоса во второй стадии развития, т. е. формирующиеся—обычно у детей 12—13—15-летнего возраста. В связи с усиленным развитием голоса, в нем начинают проявляться новые черты, сообщающие звуку некоторую содержательность и полноту (главным образом элементы грудного звучания), силу и некую новую окраску, говоря иначе—те именно свойства, которые являются характерными для формирующегося голоса.

Появляющийся в голосе ребенка грудной оттенок—это еще не грудной звук взрослого, а только его начало. Хорошо постав-

вых дефектов, по крайней мере такого характера, с каким очень часто являются к вокальным педагогам желающие обучаться сольному пению; таковы, например, „небный“ голос, „носовой“, „зажатый“, „загнанный в затылок“ и т. п. Такие дефекты отсутствуют у большинства детей младшего возраста, как у обладающих явно выраженным вокальным голосовым материалом, так и у не одаренных от природы вокальными данными.

Если у детей младших школьных возрастов имеются голосовые данные: выявленный индивидуальный тембр, достаточная сила звука и диапазон, свойственные возрасту, и т. п., то самый звук их голоса является обыкновенно чистым, неиспорченным, лишенным дурных примесей и оттенков. Дети в этом возрасте обладают, так сказать, „природной постановкой голоса“. Иную картину показывают дети более старших возрастов. Здесь уже дефекты в звучании голоса у наделенных голосовым материалом детей представляют собой более частое явление, а что наиболее характерно—встречаются как раз у подростков, одаренных хорошими голосовыми средствами. И, наконец (это особенно важно подчеркнуть), такие дефекты наиболее часто обнаруживаются и особенно значительно выражены у детей, имеющих уже известный „стак“ самостоятельного пения, обычно сказывающийся и в общем характере пения и в манере „подачи“ звука, подборе репертуара и даже во внешних движениях, сопровождающих пение.

Тот факт, что дети младших возрастов, еще мало певчие, имеют обыкновенно достаточно чистые, неиспорченные голоса, лишенные заметных дефектов, между тем как у детей старших возрастов, особенно у тех, которые уже долго и много пели неправильно, искажения голоса, свойственные многим начинающим обучаться пению молодым людям, представляют собой более частое явление,—дает основание считать, что эти дефекты голоса приобретаются именно в периоде самостоятельного пения и являются прямым его результатом. Мало того, можно допустить, что даже такие дефекты в голосе взрослого певца, которые обычно принято считать врожденными, органическими (например, явно выраженный горловой тембр голоса), нередко представляют собою не столько природные свойства голоса, сколько свойства „нажитые“, искусственно „напеты“, являющиеся следствием неправильного пользования голосом.

Приобретенные в процессе самостоятельного пения дефекты и искажения голоса оказывают нередко настолько губительное влияние на прекрасный от природы голосовой материал, что последний становится уже либо не стоящим обработки для профессиональных целей, либо, в лучшем случае, требующим упорной длительной работы над изжитием этих искусственно привитых, портящих основное звучание голоса, тембровых искажений. Нередко эти дефекты в голосе оказываются настолько крепко укоренившимися, органически вплетенными в природное его звучание, что даже у певцов-профессионалов остаются на всю жизнь.

Возможно поэтому, что так называемые „поставленные от природы“ голоса наиболее часто являются голосами, счастливо избежавшими последствий неправильного пения в детстве.

ленный голос взрослого характеризуется нормальной дозировкой грудного и головного звуков; детский голос еще больше зависит от этого обстоятельства. Нередко наблюдаемое у детей нарушение правильного распределения головного и грудного звучания в большинстве случаев происходит по двум причинам: с одной стороны, вновь появившийся, более сильный, содержательный звук и больший объем голоса естественно побуждают ребенка петь громко. Ребенок прибегает к тому звуку, который кажется ему более сильным, звучным и потому больше ему нравится. С другой стороны, подросток, у которого появляется „настоящий“ звук, стремится к песне, в которой голос его звучал бы наиболее выигранно и в которой он мог бы „показать звук“. Обычно он принимается исполнять произведения, ему еще вовсе недоступные, и тем самым приобретает ряд плохих навыков.

По мере того как ребенок усиленно использует грудной звук, начинает утрачиваться головной; отсюда — неестественное, форсированное звучание детских голосов. У нормально развивающихся голосов смена регистров, то есть переход с грудного на головной, обычно имеет место на нотах *си-бемоль*¹ — *си*¹, тогда как в „насаженном на грудь“ голосе грудные звуки тянутся далеко за пределами этого естественного перехода, доходя в некоторых случаях до *sol*², то есть до крайних пределов диапазона.

В этой стадии развития голоса у детей можно нередко наблюдать также злоупотребление диапазоном. Наиболее часто оно проявляется у тех детей, у которых с раннего возраста имеется большое протяжение диапазона кверху. Пение на крайних высоких нотах лишь для некоторых детей может пройти безнаказанно; в большинстве случаев оно вызывает ряд расстройств голоса: сильную зажатость звука, режущие призвуки в голосе, носовой оттенок и пр.

При форсированном пении корпус нередко принимает неестественное, скованное положение, голова откинута назад, шея набухает, лицо краснеет и т. п.

У детей этого возраста можно наблюдать также различные формы неустойчивости звука, начиная от незначительных колебаний звука (речь идет не о естественной вибрации голоса) до явно выраженного тремолирования голоса.

По вопросу о физиолого-акустической сущности и причинах, вызывающих тремолирование голоса, в фоониатрии до сих пор нет прочно установленной точки зрения. Одни авторы рассматривают тремолирование как результат колебания в *высоте* тона, другие — как чередующиеся изменения в *силе* звука. Происхождение тремолирования большинство фоониатров (и вокальных педагогов) склонно искать в напряженном пении, вызываемом, главным образом, неправильным, форсированным дыханием.

В последнее время, на основе стробоскопических исследований, выдвигается взгляд, что тремолирование голоса должно рассматриваться как *функциональная болезнь* голосового аппарата, выражающаяся в том, что голосовые связки при издавании звука колеблются не в одном периоде, то есть одна связка отстаёт от другой.

В результате этого получается *интерференция* звука, выражающаяся в „биениях“, которые в голосе определяются как тремолирование звука. Причины же, вызывающие тремолирование, усматриваются в том же форсированном звукоизвлечении, вызывающем утомление голоса и, как следствие, расстройство иннервации голосового аппарата (Левидов).

Тем более оснований имеется считать, что тремолирование голоса у детей, голосовой аппарат которых очень хрупок, является следствием насилия над голосом.

Наибольшее разнообразие по характеру звучания представляют голоса подростков, находящихся в *третьей* стадии развития, так как в этом периоде голоса уже в достаточной степени выявляют все свои свойства, в частности, в полной мере обнаруживается диапазон, доходящий у некоторых детей до двух октав. Дефекты в голосе, в общем, встречаются здесь в том же виде, как и в голосах на более ранних стадиях формирования.

И в этом периоде наиболее часто наблюдаемое явление — это злоупотребление диапазоном, еще не успевшим достаточно окрепнуть. Девочки хотят петь и часто поют большие трудные арии, а некоторые музыкальные педагоги не только позволяют петь, но даже разучивают с детьми для исполнения на школьных концертах и смотрах такие произведения (наиболее часто — арии из опер), которые нередко представляют значительные трудности (главным образом — в смысле тесситуры) даже для певцов-профессионалов, а в специальных учебных заведениях даются взрослым певцам лишь на третьем-четвертом году обучения.

Такое обращение с неокрепшими голосами подростков совершенно недопустимо. Вокальные педагоги, занимающиеся со взрослыми, не считают возможным давать высокие вещи учащимся до тех пор, пока в достаточной степени не укрепится центр голоса; этот принцип безусловно и с большой настойчивостью должен применяться в отношении подростков с неокрепшими еще голосами и, тем более, с неокончательно установившимся диапазоном.

ДЫХАНИЕ У ДЕТЕЙ ПРИ ПЕНИИ

Как было выше отмечено, форсированное звучание детских голосов обычно сопровождается порывистым дыханием, напряженным состоянием лицевых мышц и пр.

Чтобы понять связь между характером звучания голоса и указанными явлениями, надо вспомнить установленный физиологией голоса факт, что работа гортани и органов артикуляции (и даже мимические движения лица) в пении не являются всецело самостоятельными и изолированными. Они находятся в непосредственной связи, а в некоторых случаях и в прямой зависимости от работы других отделов голосового аппарата, в частности, от дыхания. Так, в физиологии голоса имеются указания на то, что чрезмерно высокое поднятие груди при пении вызывает излишнюю напряженность языка и требует больших усилий при артикуляции. Излишнее воздушное давление в трахее вызывает расслабление мягкого неба, имеющее своим результатом гнусавый оттенок голоса. Слишком большое напряжение брюшного пресса ведет к напряженному сведению нижней челюсти. Таким образом выясняется, что напряженные движения артикуляционного аппарата и мимических мышц лица, сопровождающие неправильное пение, могут быть рассматриваемы как следствие неправильной, чрезмерно напряженной работы дыхательного аппарата.

От характера дыхания зависит характер работы и самой гортани, что, в свою очередь, также отражается на качестве работы артикуляционного аппарата. Так, чем больше сгущен воздух в подсвязочном пространстве (что имеет место при громком форсированном пении), тем сильнее он стремится вытолкнуть гортань вверх; вследствие этого она, помимо активных движений, под влиянием воздушного давления, пассивно перемещается вверх. Это вызывает ненормальное, напряженное ее функционирование, отрицательно отражающееся на акустическом эффекте; одновременно выводится из нормальной работы также и артикуляционный аппарат, тесно — органически и функционально — связанный с гортанью, что немедленно сказывается на качестве дикции. Неправильная, излишне активная, напряженная работа дыхательного аппарата, помимо того, нарушает рефлекторную работу гладких мышц трахеи, деятельность которых в нормальных условиях автоматически регулирует подсвязочное воздушное давление, приводящее голосовые связки в колебательное движение.

Итак, мы видим, что как самое звучание детских голосов, так и дикция при пении могут быть удовлетворительными лишь при условии правильного функционирования всего голосового, а в частности, дыхательного аппарата. Как показывает опыт экспериментальной работы в Секции голоса, это может быть достигнуто путем усвоения детьми элементарных вокально-технических навыков и среди них — навыка в правильном певческом дыхании.

Уже путем простого наблюдения за движениями грудной клетки обычно можно получить некоторое общее представление о характере дыхания ребенка при пении. Но ввиду чрезвычайного разнообразия внешних проявлений дыхания при пении, крайней их из-

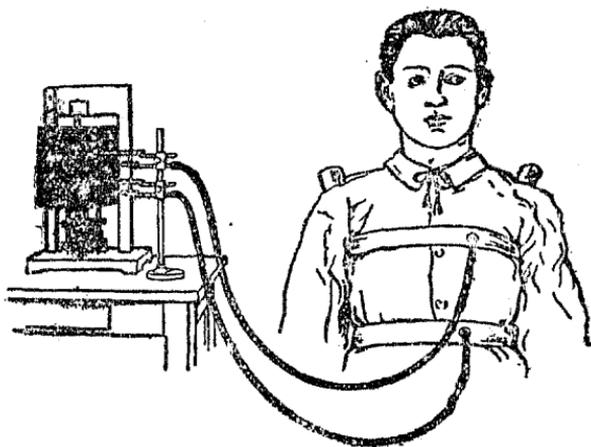


Рис. 3. Пнеймокимографическая запись дыхания при пении.

менчивости, различия в движениях отдельных участков дыхательного аппарата, получить путем простого наблюдения точные данные о характере дыхания ребенка не представляется возможным.

Несравненно более надежными методами исследования дыхания, дающими более или менее точный материал для суждения о протекании дыхательного процесса при пении, являются методы *объективные*, осуществляемые путем записи дыхательных движений регистрирующими приборами.

Из объективных методов наиболее удобным и часто применяемым при изучении дыхания является *пнеймокимография*. Метод этот заключается в том, что внешние движения дыхательного аппарата, при помощи пневматических (надувных) поясов, надеваемых на грудь, живот и область подложечки исследуемого, и специального барабанчика записываются на закопченной бумаге, покрывающей вращающийся цилиндр кимографа (рис. 3).

На основании получаемых на кимографической ленте „кривых“ (линий) можно проследить во всех деталях и проанализировать дыхание исследуемого. Каждое расширение грудной клетки и жи-

вота отмечается на бумаге вращающегося кимографа восходящей линией, а спадение — нисходящей.

Применение этого метода не требует обнажения исследуемого, что чрезвычайно важно при массовом обследовании. Данные записи показывают частоту дыхания, продолжительность, глубину вдоха и выдоха, движения отдельных участков дыхательного аппарата, что позволяет достаточно точно определить *тип* дыхания.

В наших исследованиях дыхания у детей при пении мы ограничились применением лишь 2 пнеймографов: одного — на груди, на уровне сосков, и другого — на области подложечки (проекция диафрагмы), — а не трех (еще один — на живот), как это делали некоторые физиологи, исследовавшие певческое дыхание у взрослых.

Поступали мы так, во-первых, потому что стремились, по возможности, упростить и тем облегчить исследование дыхания у детей, а во-вторых, потому что считаем движение груди и подложечки наиболее показательными для суждения о характере детского дыхания.¹ Записывали мы и обыкновенное жизненное дыхание у детей и их дыхание при пении.

В первую очередь мы подвергали пнеймокимографическому обследованию детей младших возрастов (8—10 лет).

На первых этапах работы, в силу ряда причин,² мы были вынуждены произвести большое количество записей детского дыхания без определенной системы, вследствие чего получаемые кривые сначала не фиксировались. Лишь в дальнейшем, в процессе работы, когда стали намечаться некоторые типы кривых дыхания у маленьких детей, мы начали фиксировать получаемые записи. Таким образом, на 225 детей в возрасте 8—10 лет, подвергшихся пнеймографической записи, кривые дыхания были зафиксированы лишь у 60 детей.

Для возможности суждения о характере детского дыхательного процесса при пении и выявления специфических его особенностей, необходимо сопоставить результаты наших исследований с некоторыми данными о формах певческого дыхания взрослых, а также с господствующим в настоящее время взглядом по вопросу дыхания при пении.

Различают три *основных типа* дыхания при пении: 1) *верхнеберберное* (или *ключичное*), 2) *грудное* и 3) *нижнеберберное* (оно же *смешанное*, или *нижнеберберно-диафрагматическое*).

¹ Второй пнеймограф мы надевали детям на область подложечки (а не на живот), так как, согласно нашим наблюдениям, дети (особенно младшего возраста) часто реагируют на надевание пояса (пнеймографа) на живот тужением и иными нарочитыми, обычно им несвойственными, движениями стенок живота (следовательно, и всего дыхательного аппарата), что затрудняет получение точной картины дыхания детей.

² Одной из основных причин явилось то обстоятельство, что самый процесс записи дыхания у маленьких детей (надевание поясов, сопутствующие исследованию указания, необычность обстановки, при которой проводится запись дыхания, и ряд других моментов) сильно их возбуждает, в результате чего запись дыхания давала сначала недостаточно четкие результаты; но затем, в процессе работы, когда все эти моменты были учтены и устранены, получаемые результаты стали приобретать вполне точный и определенный характер.

В настоящее время установлено, что строго разграниченных типов дыхания в пении нет; речь может идти лишь о преимущественном участии в процессе певческого дыхания того или иного участка дыхательного аппарата.

При *верхнереберном* дыхании основная часть работы дыхательного аппарата падает на верхнюю часть грудной клетки, при *грудном* типе — на средние ребра, при *смешанном* — на нижние ребра, причем при последнем типе участие диафрагмы, непосредственно связанной с нижними ребрами, является наиболее рельефным. При *грудном* типе, а еще более при *верхнереберном* (ключичном) активность работы диафрагмы становится меньше. Так как диафрагма считается основной дыхательной мышцей при пении, и активная ее работа — непременным условием правильного певческого дыхания, то *нижнереберно-диафрагматическое* дыхание поэтому и считается *наиболее рациональным* (с точки зрения правильности протекания всего процесса пения).

При *нижнереберно-диафрагматическом* дыхании получается максимальная возможность эластического выхода, медленного и постепенного расходования заключенного в легких воздуха, что в пении является моментом чрезвычайно важным.

В настоящее время с полной определенностью установлено, что качество дыхания зависит не от количества вдохнутого воздуха, а от качества (правильности) выдоха, от умения тонко его регулировать, в зависимости от характера музыкальной фразы, ее структуры, длительности, тесситуры, эмоционального облика и пр.

При кимографической записи замечено, что правильное певческое дыхание (*нижнереберно-диафрагматическое*) дает преобладающие амплитуды (размаха) подложечной кривой и, наоборот, при *грудном* типе, а еще более при *верхнереберном* (ключичном) подложечная линия выражена значительно слабее. При последних двух типах нередко имеются налицо резкие подъемы и падения кривых с обилием зигзагов, что указывает на напряженность дыхания, хаотичность в работе отдельных частей дыхательного аппарата и отсутствие эластичности во всем процессе дыхания при пении.

Обследование обучающихся пению взрослых в разных стадиях обучения показало, что у неучившихся еще певцов получают линии дыхания с малыми, но плавными падениями кривых; затем, в первый период обучения наблюдается хаотическое состояние дыхания, выражающееся в стремительных падениях и подъемах кривых, приобретающих зигзагообразный характер; наконец, к концу обучения, когда дыхание делается тренированным и приобретает автоматический характер, — дыхательные кривые упорядочиваются: получают плавные подъемы и постепенные падения кривых, а также известная параллельность кривых груди и подложечки, с преобладанием размаха последней (при *нижнереберно-диафрагматическом* типе).

Далее выяснилось, что у каждого певца тип дыхания обладает известной устойчивостью, так что повторные исследования одних

и тех же певцов в течение длительного периода (1—3 лет) обычно не дают значительных изменений в форме их певческого дыхания даже в том случае, если они продолжают обучаться пению.

Наконец, установлено, что у взрослых певцов тип внепевческого дыхания не оказывает заметного влияния на характер их дыхательных движений при пении; говоря точнее, у них эти два процесса не находятся в зависимости друг от друга (Работнов).

Так как изучение дыхания у детей при пении мы начали с обследования детей младших школьных групп (8—10 лет), то ниже следующие результаты наших исследований и выводы из них касаются детей *именно этого* возраста.

I. У детей 8—10-летнего возраста характер дыхания при пении в общем повторяет тип их внепевческого дыхания.

Так: а) Спокойные, округлые линии движений груди и подложечки при внепевческом дыхании соответствуют такому же, приблизительно, рисунку кривых дыхания при пении.

б) Если движения груди при внепевческом дыхании проявляются более активно, чем движения подложечки, то такие же движения сохраняются и при пении (и наоборот).

в) Если при внепевческом дыхании кривые одного дыхательного отрезка (между одним вдохом и последующим) вполне идентичны другому, то и при пении (когда исполняется песня, разделенная по текстовой и музыкальной структуре на равные отрезки) следующие друг за другом отрезки кривых совпадают друг с другом по длине и общему рисунку.

II. У детей 8—10-летнего возраста характер внепевческого дыхания, если не целиком, то, по крайней мере, в значительной степени определяет качество их пения. В это последнее понятие мы включаем ряд моментов: звонкий или вялый, тусклый голос; относительную плавность звуковой линии или, наоборот, порывистое пение; степень четкости произношения согласных, качество гласных; далее — эмоциональность и т. д.

При всем разнообразии дыхательных рисунков и пестроте отдельных деталей оказалось все же возможным по характеру дыхательных кривых и качеству звучания голоса наметить следующие четыре основные группы детей:

I-я группа.—При *внепевческом* дыхании линии груди и подложечки сохраняют известную равномерность; говоря точнее, эти линии сохраняют приблизительно одинаковый рисунок в ряде следующих друг за другом отрезков.

Эти кривые приближаются к так называемым „*синусоидам*“, так как подъемы (при вдохе) и спуски (при выдохе) совершаются с известной постепенностью, лишены резких скачков, крупных зигзагов, изгибов и пр.

Если на кривых иногда и попадаются небольшие извилины, то они обыкновенно выражены слабо, как бы случайны и в общем не нарушают равномерности и спокойной округлости дыхательного рисунка (рис. 4).

При *пении* линии движений груди и подложечки сохраняют ту же округлость, что и при внепевческом дыхании, а при исполне-

нии песни, разбитой на равные отрезки, эти линии являются одинаковыми по длине и по рисунку. Естественно, что при пении эти кривые не представляют собой синусоид, так как вдох при пении значительно короче выдоха (рис. 5).

В том случае, когда отрезки кривых между двумя вдохами неравны по длине, то по *общему рисунку* они все же сходны друг с другом. Размахи кривых движений подложечки у этой группы

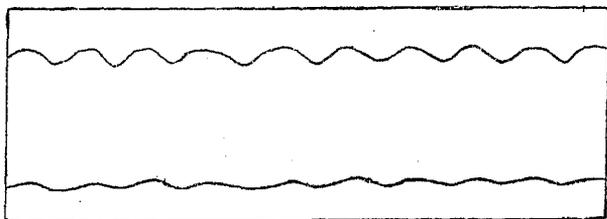


Рис. 4.

детей во многих случаях больше, нежели кривые груди, чаще всего приблизительно равны им, но никогда почти не бывают меньшими.

Такого рода кривые дыхания, характеризующиеся отсутствием зигзагов при вдохе и постепенностью падения при выдохе, мы рассматриваем как показатель более или менее правильного дыхания.

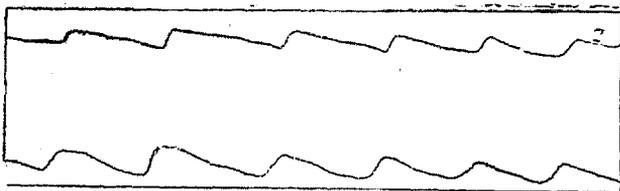


Рис. 5.

Основанием к этому служит то обстоятельство, что при *этом именно* типе дыхания дети обнаруживают наилучшее качество пения. У детей этого дыхательного типа имеется известная плавность звуковой линии, а в некоторых случаях и наличие элементов динамики звука; наконец, самое звучание голоса является наиболее ярким.

У некоторого количества детей, обнаруживающих описанный тип дыхания, можно уже уловить зачаток индивидуального *вокального тембра* (поскольку вообще можно говорить о вокальном тембре у детей 8—10-летнего возраста). Интонация у этой группы в большинстве случаев более или менее точная; пение дается сравнительно легко; ни по выражению лица, ни по положению корпуса не видно, чтобы дети испытывали какое-либо заметное затруднение при пении.

2-я группа. — Линии движений груди и живота при *впечатном* дыхании между одним и последующим вдохом в большин-

стве случаев представляются не вполне одинаковыми по длине; более длинные дуги чередуются с более короткими или после двух одинаковых по длине дуг идет более короткая, затем опять длинная и т. д. (рис. 6). По общему характеру своего рисунка линии движений груди и подложечки представляются довольно округленными, без значительно выраженных зигзагов.

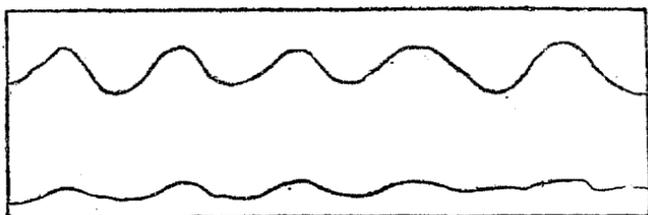


Рис. 6.

Такая неравномерность дыхательных отрезков указывает на некоторое нарушение плавности процесса уже *вне пения*.

При пении дыхательный рисунок в общем сохраняет характер внепевческого дыхания, с тою лишь разницей, что на певческих кривых иногда видны незначительные по размеру зигзаги и фестоны (вырезки). Постепенность спуска (при выдохе) сохраняется

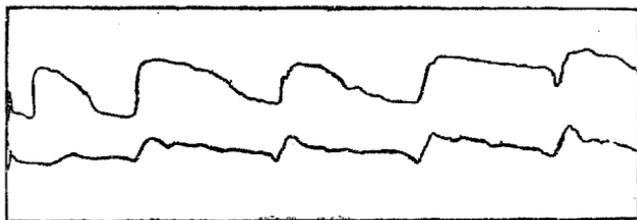


Рис. 7.

в полной мере. Перед началом вдоха часто наблюдаются небольшие скачки книзу (падение кривых). Повидимому, дети этой группы не могут сразу организовать вдох при пении, и им требуется некоторый предварительный разбег, который и выражается на кривой в виде скачка дыхательной кривой вниз перед вдохом (рис. 7).

В общем, судя по кривым, дыхательный процесс у детей этой группы может быть охарактеризован как менее спокойный и устойчивый, нежели у детей первой группы.

Характер дыхания сказывается и на качестве пения детей этой группы: голос звучит более вяло, без достаточной звонкости, свойственной детям первой группы. Плавность звуковедения сохраняется, но в относительно меньшей степени. Интонация обнаруживает некоторую неустойчивость, часто проявляется тенденция к сползанию вниз (детонирование). Дикция—несколько более вялая. У де-

тей этой группы, однако, также не чувствуется, чтобы пение давалось им с особенным трудом.

3-я группа. — *Вне пения* линии движений груди и подложечки не обнаруживают никакого определенного рисунка, представляя собой хаотическое чередование подъемов и падений кривых, то более или менее округлых, то острых, не одинаковых по длине и высоте, так что иногда трудно отличить целый дыхательный отрезок (между двумя вдохами) от удлиненного фестона. На линиях то и дело попадаются либо отдельные, либо расположенные груп-

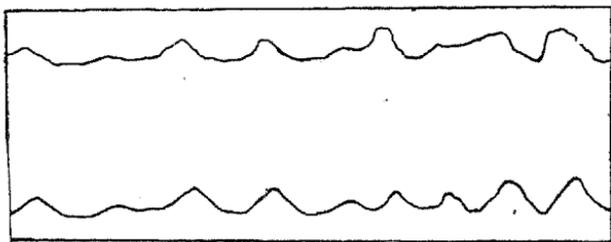


Рис. 8.

пами зубцы разных размеров и рисунков. Здесь уже наблюдается отсутствие параллелизма между движениями груди и подложечки, а нередко встречаются и такие рисунки, когда подъем грудной кривой соответствует падению подложечной, т. е. дыхательные линии представляются расходящимися (рис. 8).

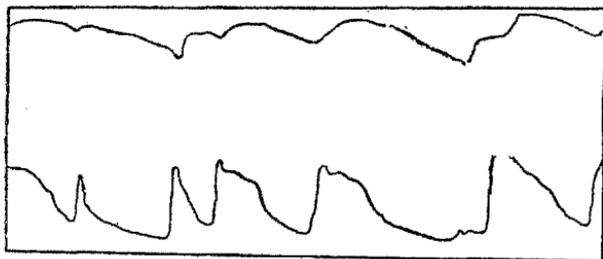


Рис. 9.

Бывают и такие рисунки дыхания, когда грудная линия представляется зигзагообразной, фестончатой, с массой скачков и падений, в то время как линия подложечки является спокойной, округлой; наблюдается и обратная картина. В большинстве случаев у этой группы детей линия движения груди по размаху бывает выражена более заметно, чем подложечная (рис. 9).

Детям этой группы весь процесс пения дается с трудом, требует значительного напряжения.

При попытке произвести более или менее громкий звук чаще всего получается звучание, которое вернее всего охарактеризовать как крик. Звонкости голоса эти дети обыкновенно не обнаружи-

вают. В сущности говоря, трудно даже установить, с чем мы в данном случае имеем дело: с пением или с разговорной речью на определенной высотности; во все время пения голос срывается; после срыва появляется звук, далее опять срыв и т. д., таким образом, все пение представляет собою чередование звуков и срывов.

4-я группа. — Внепевческое и певческое дыхание не соответствует друг другу. Так, дыхание вне пения может быть хорошее, как у детей первой группы, а при пении — лишенное всякой организованности, как у детей 3-й группы; встречается и обратный случай (рис. 10 и 11).

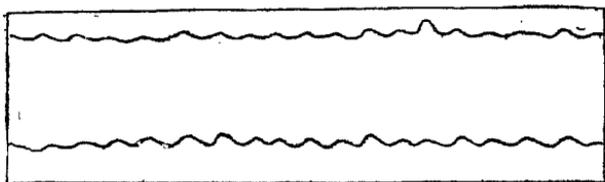


Рис. 10.

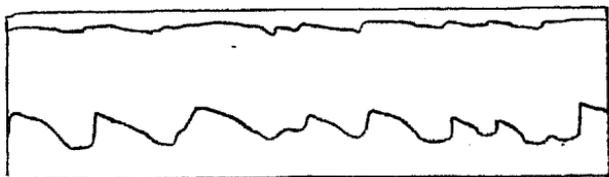


Рис. 11.

К этой группе относятся:

1. Дети, обладающие хорошим дыханием вне пения, но имеющие плохой музыкальный слух.

2. Дети, обнаруживающие плохое внепевческое дыхание, но развитые интеллектуально, восприимчивые к музыке. Благодаря последним свойствам, они умеют организовать свое дыхание в пении, обнаруживая правильные дыхательные кривые и хорошее звучание голоса.

3. Больные голосом дети, у которых при хорошем дыхании вне пения оказывается плохое дыхание при пении. Здесь мы, очевидно, имеем дело с нарушением координации между работой дыхательного аппарата и гортани (голосовых связок) при пении, в результате чего дыхательные кривые обнаруживают неправильный рисунок и обилие зигзагов, что сопровождается плохим звучанием голоса.

Наиболее характерное, что вытекает из произведенного нами обследования дыхания у детей младших возрастов при пении и что отличает его от певческого дыхания взрослых, — это тот факт, что у большинства детей 8—10-летнего возраста *нет специального певческого дыхания*: оба вида дыхания, певческое и внепевческое,

в значительной мере связаны между собой. Точнее, характер дыхания при пении находится в зависимости от внепевческого дыхания и отчасти им уже определяется; дети в пении пользуются преимущественно привычными для них при обыкновенном жизненном дыхании движениями и напряжениями дыхательного аппарата; никаких иных дыхательных движений они у себя еще не воспитали. Чем организованнее внепевческое дыхание у ребенка, тем лучше его певческое дыхание и тем лучше он поет; исключение составляют дети с плохим слухом (см. выше). У взрослых, как мы знаем, этой зависимости между обоими видами дыхания нет. А так как пение предъявляет к дыхательному аппарату особые, повышенные (по сравнению с речью) требования — и в качественном и в количественном отношениях, — то совершенно естественно, что детям младшего возраста пение вообще дается с некоторым трудом и требует известного напряжения.

Естественно также и то, что дети, отнесенные нами к первым двум группам, поют легче и лучше, нежели представители 3-й группы, плохо дышащие в жизни.

Что касается певческого дыхания у детей более *старших возрастов*, то систематические пнеймокимографические исследования были проведены нами на небольшом еще, сравнительно, количестве детей. Поэтому сделать какие-либо обобщающие выводы в настоящее время не представляется еще возможным. Однако отдельные наблюдения проливают некоторый свет на ряд моментов, с которыми приходится встречаться в практике детского пения и в старшем возрасте.

У детей старшего возраста, в особенности у таких, которые поют соло в самостоятельном порядке, уже налицо определенный тип дыхания при пении, не вполне, а иногда даже и совсем не совпадающий с их дыханием в жизни.¹

Характерно, что чем меньше пел подросток, тем более он пользуется в пении типом своего внепевческого дыхания, и наоборот.

Как общее явление у детей старшего возраста (13—17 лет) можно отметить пассивное состояние подложечки, которое на

¹ На стр. 22 отмечено явление, которое на первый взгляд может показаться парадоксальным, именно, сходство дыхательного рисунка при пении у лиц, лишь *начинающих* учиться пению, с дыханием у вполне законченных певцов, прошедших вокальную школу.

Явление это может быть, по моему мнению, истолковано следующим образом: и у тех и у других имеется налицо автоматизм в дыхании при пении. У лиц же, *недавно* обучающегося пению, когда оно, в поисках новых дыхательных установок и движений, пытается „управлять“ своим дыханием, „старается“ дышать и притом сильно напрягает дыхание, — этот автоматизм нарушается, и напряженное состояние дыхательного аппарата выражается на кривых дыхания в скачках и зигзагах. Затем, когда к концу обучения дыхание входит в норму, дыхательный автоматизм опять восстанавливается, и картина дыхания становится опять спокойной.

Но если хаотическое состояние дыхательных краев может рассматриваться, как показатель неправильного напряженного дыхания, то медленное падение кривых и даже их спокойное течение (отсутствие зигзагов) хотя и обнаруживает наличие известного автоматизма в певческом дыхании, все же еще не вполне определяет тип дыхания (ключичный, грудной, нижнеберно-диафрагматический) и, следовательно, *степень его правильности*; таким образом, характер дыха-

кимографической ленте выявляется в виде линии с небольшими лишь подъемами и спусками, а иногда и в виде совершенно горизонтальной линии, в то время как кривая груди имеет сравнительно большую амплитуду; нередко наблюдаются зигзагообразные искривления и скачки. Такую картину дыхания надо рассматривать как показатель неравномерности дыхания и слабого участия диафрагмы в дыхательном процессе при пении.

У детей старших возрастов наиболее часто встречающимся типом можно считать грудное дыхание (только что описанная картина записи), но нередко наблюдается и ключичное (незначительность амплитуды обеих линий—и грудной и подложечной).

Нет никакого сомнения в том, что характер обычного внепеческого дыхания у детей является результатом целого комплекса моментов, и что в этом комплексе существенно важную роль играет физическая и нервно-психическая организация ребенка.

Что касается последнего момента, то с определенностью установлено, что характер дыхания является весьма точным индикатором (показателем) нервной конституции детей. Подтверждение этому мы находим и в нашем исследовании дыхания у детей при пении.

Оказалось, что дети, являющиеся наиболее организованными, собранными, нервно-устойчивыми, умеющими сосредоточиться при выполнении того или иного задания, при нашем исследовании обнаружили хорошее внепеческое и певческое дыхание и показали наилучшее качество пения, и наоборот, дети с расслабленной нервной системой были нами отнесены к группам, которым свойственно менее устойчивое дыхание и худшее качество пения.

Чем бы ни определялся характер детского дыхания—физической ли организацией ребенка, нервно-психической конституцией, условиями среды и быта или иными факторами, какой бы из перечисленных моментов ни оказался более действенным в смысле влияния на дыхание, несомненно, что все доступные учету факторы, влияющие на дыхание, должны быть учтены. Но и в этом случае мето-

ных кривых может рассматриваться в большей степени как негативный показатель качества дыхательного процесса, нежели как позитивный.

Так или иначе, у тех из начинающих обучаться пению, которые до начала обучения обычно уже долго и много пели, в большинстве случаев уже имеется определенная *стойкость типа* певческого дыхания, а потому формирование более правильного типа при обучении пению нередко требует уже значительной работы и не всегда дает успешные результаты.

В связи с изложенным напрашивается следующий вывод:

Подобно тому, как в процессе неправильного пения дети старших возрастов (из числа которых обладатели голосового материала—по окончании школы—и начинают обучаться пению) часто приобретают ряд стойких и в большинстве случаев вредных певческих привычек, с трудом поддающихся исправлению, — точно так в этом же периоде у них вырабатывается тот или иной *стойкий* тип дыхания, в дальнейшем нередко сохраняющий свои основные черты и мало изменяющийся во время обучения пению.

С другой стороны, в типе дыхания, свойственном тому или иному певцу, известную роль играет, несомненно, его индивидуальные анатомо-физиологические и психические характерные особенности, но их роль в выработке типа дыхания при пении в настоящее время еще недостаточно ясна.

дические положения не смогут рассматриваться как общее правило, так как поющие в классном хоре дети *далеко не являются однородной массой*.

Как это установлено массовым обследованием детей, такой, казалось бы, простой, но вместе с тем важнейший жизненный акт, как дыхание, у детей часто протекает недостаточно правильно. Явление это вызывается целым рядом вредных условий: затрудненностью носового дыхания, неправильным сидением за столом — дома и в школе, — сутуловатой ходьбой, втянутой грудью, подавшейся вперед головой и т. д. (не считая дефектов костяка и мышечной системы, а также иных отступлений от нормы). Кроме того, очень большую роль здесь играет подражание.

При правильном дыхании грудная клетка должна при вдохе более или менее равномерно расширяться, а при выдохе также равномерно спадать по всем направлениям. Такой тип дыхания у детей встречается сравнительно редко. Гораздо чаще наблюдаются различные отклонения от него, выражающиеся в непропорциональности, несоразмерности работы дыхательного аппарата в целом и отдельных его компонентов.

Наиболее часто в детском возрасте встречается *ключичный* тип дыхания. Он характеризуется поднятием плечевого пояса (ключица и лопатка) вместе с ребрами во время глубокого вдоха. Отрицательные стороны этого типа: неполное, неравномерное расширение грудной клетки; незначительность количества вбираемого воздуха, причем вдыхание происходит с большим напряжением. В работе принимают участие мускулы, не имеющие ничего общего с нормальной работой дыхательного аппарата. При ключичном дыхании, согласно указанию ряда авторов, деградирует брюшная мускулатура, и страдают органы кровообращения.

При *грудном* типе дыхания легкие тоже наполняются недостаточно, так как нижние доли их не вполне расширяются. Работа диафрагмы, пассивно следующей за движениями грудной клетки, происходит неправильно: вместо того, чтобы при вдохе сокращаться и опускаться, она нередко проявляет стремление к обратному движению.

При *нижнереберно-диафрагматическом* дыхании, при котором расширяется, главным образом, нижняя часть грудной клетки, работа диафрагмы становится значительно более активной, а в связи с этим, все дыхание — более глубоким и наполнение легких воздухом — более полным; при этом типе дыхания происходит, таким образом, наиболее полная вентиляция легких.

Ввиду того, что при первых двух типах дыхания не происходит полного и равномерного расширения легочной ткани, последняя постепенно теряет свою эластичность, отдельные группы дыхательных мышц ослабевают, связочный аппарат грудной клетки утрачивает свою подвижность, в результате чего грудная клетка отстаёт в развитии и уменьшается в объеме. Таким образом функциональная деятельность дыхательного аппарата нарушается, дыхание становится поверхностным, амплитуда дыхательных движений укорачивается; одновременно нарушается дыхательный ритм, что

вызывает ряд болезненных явлений в организме ребенка: малокровие, головную боль, общую слабость, нервозность, слабую выносливость, усиленную склонность к катарам верхних дыхательных путей и ряд других так называемых „болезней школьного возраста“.

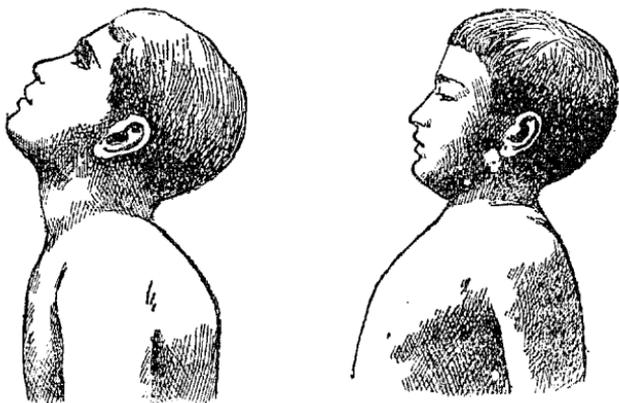


Рис. 12 и 13. Неправильное положение головы при пении.

Неправильное жизненное дыхание отрицательно отражается на пении детей, в частности — на их певческом дыхании. Так, дети часто поют очень напряженно, вытягивают при пении шею (рис. 12) или, наоборот, прижимают подбородок к шее (рис. 13), поют без

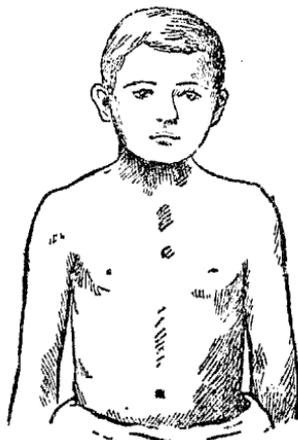


Рис. 14. Правильное дыхание при пении.

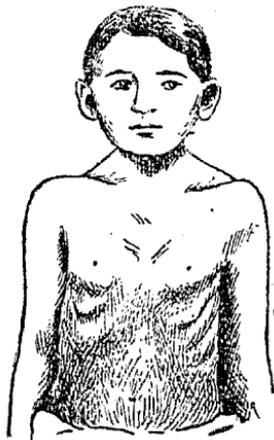


Рис. 15. Неправильное дыхание при пении.

той простоты и непосредственности, которая характеризует естественное пение. Некоторые дети, наоборот, поют апатично, вяло, без необходимой для правильного пения „собранности“ и нужной степени активности. При пении дети часто пользуются преимуще-

ственно верхне-реберным (ключичным) типом дыхания, причем дышат иногда настолько напряженно, что плечи значительно поднимаются, а ключицы и верхние ребра выпячиваются (рис. 15); в то же время нижняя часть грудной клетки и подложечная область остаются в значительной мере пассивными. Очень часто дети набирают чрезмерно большое количество воздуха, не могут с ним справиться, как бы захлебываясь от его обилия, и бывают вынуждены поэтому делать новый вдох чуть ли не на каждом слове; некоторые, наоборот, набирают слишком мало воздуха, и в таком случае делают вдох в середине фразы, а иногда и слова. В результате поверхностного дыхания дети нередко даже производят звук не на выдохе, а на вдохе.

Одной из задач в работе с детьми в направлении улучшения процесса пения должно явиться уничтожение всяких отклонений от здорового типа жизненного дыхания. Развивая дыхание детей и поднимая функциональное качество дыхательного процесса и тем самым всего организма, мы, таким образом, подойдем и к преследуемой задаче: развитию певческого дыхания.

Такой метод работы может показаться находящимся в противоречии с господствующими в настоящее время установками в вопросе о развитии дыхания у взрослых певцов, для которых изолированные (вне пения, без звука) упражнения в дыхании считаются в лучшем случае бесполезными. Но противоречия здесь на самом деле нет. У взрослых певцов между характером дыхания в жизни и дыханием в пении, как мы видели, нет тесной связи. Не то у детей (по крайней мере детей ранних возрастов), у которых, как выясняется, дыхание в пении в значительной мере определяется их внепевческим дыханием: выравнивая последнее, мы тем самым улучшаем первое.

Развитие правильного внепевческого дыхания детей представляется тем более необходимым (во всяком случае в отношении маленьких ребят), что прямое воздействие на их певческое дыхание (как это делается в отношении взрослых) осуществляется с трудом. В этом мы убедились, когда сотрудники Секции делали попытку выправления певческого дыхания у маленьких детей (8—10 лет) во время самого пения. Уже простое указание, как надо дышать в пении, а тем более контроль правильного дыхания при звукоизвлечении (например, путем приложения руки к грудной клетке ребенка), в большинстве случаев достигали лишь обратных результатов. Дети младших возрастов не могут понять, что значит „дышать глубоко“, „вдохнуть глубже“, и после пояснения или показа правильного дыхания начинают производить не те движения, которые нужны, а нередко — противоположные, мешающие пению: резко напрягают дыхание, учащенно дышат, кривят лицо, сопят носом и т. д.

Поэтому не увенчались успехом ни наши попытки индивидуальной работы в этом направлении с маленькими детьми, ни занятия с группами детей.

Наоборот, вполне удовлетворительный эффект давали упражнения дыхания вне пения (дыхательная гимнастика), с применением минимальных словесных указаний. Эти упражнения обычно сказыв-

вались в благоприятном смысле и на дыхании при пении и на самом качестве пения детей. Правда, мы имеем пока лишь незначительный опыт в этом направлении, но и этот опыт с полной очевидностью показывает рациональность такого метода занятий с детьми.¹

Дыхательная гимнастика не исключает применения и иных способов развития певческого дыхания у детей, например, вокальных упражнений, проводимых в плане развития длительности дыхания, приучения детей к своевременному вдоху и т. д.

Дыхательные упражнения обычно проводятся стоя, сидя же только тогда, когда у детей особенно выявлен ключичный тип дыхания. Чтобы ребенок дышал всю поверхность легкого, его нужно заставить дышать сидя, *удерживаясь руками за сиденье стула*. После нескольких упражнений ребенок скоро отвлекает при вдохе поднимать плечи кверху и более или менее полно расширяет грудную клетку во всех ее размерах.

При гимнастике надо вдыхать и выдыхать через нос. Поэтому детей, у которых носовое дыхание затруднено (ротовое дыхание — открытый рот при дыхании), надо направлять к врачу для осмотра и лечения.

Необходимо следить за тем, чтобы дыхание было автоматически, в особенности вдох. После акта выдыхания не нужно *стараться* вдохнуть — это должно произойти произвольно, без всякого усилия. Большое значение имеет ритмичность дыхания; пока в дыхании сохраняется ритм, оно не вызывает никаких неприятных ощущений; наоборот, при нарушении ритма, таковые появляются, сопровождаясь чувством стеснения в груди, боязнью недостатка воздуха и т. д. Эти ощущения являются результатом, с одной стороны, повышенного напряжения дыхательных мышц, а с другой — последствием дыхательной аритмии, которая толчкообразно возбуждает нервные центры и вызывает неприятные ощущения. На ритм дыхания больше всего влияют два момента: произвольность дыхания и излишние мышечные напряжения. Уже одно сознание того, что нужно дышать „по счету“, вызывает чувство напряжения. Это происходит потому, что привычный темп дыхания носит автоматический характер, и всякая мысль о счете, всякий анализ соот-

¹ При опыте проведения дыхательной гимнастики с детьми мы в основном пользовались методикой, применяемой рядом авторов (Эминет, Флятау, Гуперд, Вербов и др.) в целях исправления дыхания детей. Этими авторами предлагаются следующие основные правила, соблюдение которых является обязательным при дыхательной гимнастике:

1. Помещение, где производятся дыхательные упражнения, должно быть хорошо проветрено.

2. Во время упражнений движения шеи, груди и живота не должны быть стеснены узкими воротниками, тесным платьем и т. п.

3. Следует безусловно избегать дыхательных упражнений на голодный желудок, равно как и тотчас же после еды. Наилучшее время для занятий — через два часа после принятия пищи. По окончании дыхательных упражнений следует воздержаться от еды в течение не менее получаса.

4. Перед началом упражнений — опорожнить кишечник и мочевой пузырь.

5. Не начинать ни одного упражнения без предварительного выдоха.

6. Стараться не форсировать дыхания, чтобы не были вовлечены в работу излишние мускульные комплексы.

ношений продолжительности вдоха и выдоха нарушает эту автоматичность, делая дыхание искусственным и потому крайне трудным для усвоения. Всякие движения руками, туловищем, в свою очередь, влияют на ритм дыхания, нарушая его темп.

Выбор специальных дыхательных упражнений должен определяться характером функциональных отклонений, которые преобладают в данном классе или в данной группе детей. Мы, однако, считали преждевременным давать какие-либо твердые схемы дыхательных упражнений, так как этот вопрос требует серьезной теоретической и экспериментальной проработки.

Разработка этого вопроса должна явиться одной из первых задач при изучении методики детского пения.

Как было уже отмечено, дети в школе часто поют в сидячем положении, что уже а priori следует считать неправильным.

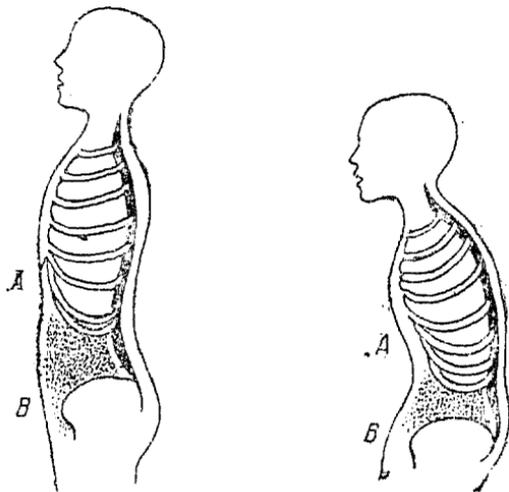


Рис. 16.

Сидячее положение создает некоторую расслабленность тела и, в частности, дыхательного аппарата, в то время как пение требует активности всего организма. Тем более нерациональным должно являться пение при таком положении корпуса, когда грудь ребенка опирается о стол парты.

Следующий рисунок, взятый из работы проф. Вербова, наглядно демонстрирует, что когда позвоночный столб согнут, то ребра опускаются и сближаются, что стесняет деятельность грудной клетки (рис. 16). Тем более это должно иметь место при опирании грудью о стол парты.

В целях выяснения наиболее рационального положения корпуса при пении, нами был произведен ряд пневмокимографических записей дыхания при пении в разных положениях корпуса: стоячем, сидячем на стуле и на парте и с опертой о стол парты грудью. При этом было констатировано, что при сидячем поло-

жении весь дыхательный процесс при пении протекает менее активно, чем при стоячем; помимо того, значительно более заметно выявляется грудное дыхание. Совсем неправильная форма дыхания при сидении за партой, с согнутой спиной и с опертой о парту грудью: весь характер дыхания при таком положении тела обнаруживает значительную напряженность, что выявляется в записи в виде напряженного состояния кривых.

Запись дыхания в сидячем и стоячем положениях корпуса с *заложными назад руками* показывает, что такое положение создает увеличение амплитуды грудной линии за счет подложечной и известную общую напряженность дыхательного процесса. Таким образом, мы пришли к выводу, что *наилучшим* положением корпуса при пении является *стоячее при опущенных руках*.

ДИКЦИЯ У ДЕТЕЙ ПРИ ПЕНИИ

Дальнейшее наше исследование касалось дикции и ее значения для качества детского пения.

Прислушиваясь к манере пения и характеру звучания голоса у детей, нетрудно заметить, что одним из основных дефектов в пении детей является *плохая вокальная дикция*, т. е. неудовлетворительная (неправильная) артикуляция гласных и согласных звуков.

Из разных форм неправильной дикции у детей в пении особенно часто встречаются следующие:

1) *Вялая дикция*, при которой согласные произносятся очень нечетко, а гласные лишены свойственных им характерных звуковых очертаний: например, *а* звучит не совсем ясно и точно, как *а*, а приближается по своей окраске к *е*, *ы* или *о*, или представляет собой смесь двух гласных — *а* и *о*; также неопределенно звучат и другие гласные. Артикуляционные органы — губы, язык и нижняя челюсть — малоподвижны, а рот при пении недостаточно открывается. Выражение лица (мимика) поющего ребенка — безразличное: чувствуется, что пение не связано у ребенка ни с какими эмоциональными переживаниями. При вялой дикции многих слов разобрать вовсе невозможно, так что нередко требуется большое напряжение внимания, чтобы понять текст исполняемого произведения. Неправильная артикуляция гласных и согласных отрицательно отражается на звучании голоса, который в значительной степени лишается свойственной детским голосам звонкости.

2) Другая форма неправильной дикции у детей при пении — это *утрированная дикция*, лишающая пение необходимой „вокальности“; при такой дикции в пении согласные звучат обычно достаточно четко, но гласные произносятся „плоско“, чрезмерно „открыто“ („белый звук“) и в большинстве случаев лишены нужной степени „округлости“, которая является непременным условием правильного певческого звука. И только такая дикция, в которой четкое произношение согласных сочетается с правильным звучанием гласных, когда последние, сохраняя свою определенность (*а* звучит четко, как *а*, и т. д.), все же имеют в себе специальную вокальную „округлость“ и „глубину“, — только такая дикция может считаться правильной, удовлетворяющей требованиям правильного пения.

Художественное пение предъявляет к дикции специфические требования; использование в пении чисто речевых установок и на-

пряжений артикуляционного аппарата не может дать ни ясного произношения слов, ни хорошего звучания голоса.

Между тем, как показывает наблюдение, дети в пении часто пользуются теми же артикуляционными привычками, которые они выработали у себя в обыкновенной речи.

Поэтому (не говоря уже о том, что у детей школьного возраста встречаются самые различные формы дефектов речи — шепелявость, картавость и т. п.), в целях правильного звукоизвлечения при сохранении ясности произношения слов в пении, речевые навыки должны подвергнуться известному корректированию; здесь требуется воспитание иных, специфических для пения, артикуляционных навыков. Ясно, что одной из проблем методики детского пения является развитие у детей правильной вокальной дикции.

Вопрос о *специфических особенностях* дикции в пении, в частности, о физиологии образования гласных в пении и *акустическом их составе*, в научной литературе, посвященной физиологии голоса певца (фониатрии), мало освещен.

До последнего времени в экспериментальной фонетике можно было найти лишь некоторые данные о характере (качестве) гласных в пении, но эти сведения лишь косвенные, отмечаемые попутно, при изучении речевых гласных. Так, например, ряд исследователей (Гельмгольд, Шерба, Богородицкий и др.) указывает, что певцы с плохой постановкой голоса *искажают* гласные, причем это искажение сопровождается изменением *основного тона* — „*характеристического тона*“ — „*форманты*“ гласной. И только в последние годы, в связи с развитием радиовещания появился ряд работ, проливающих некоторый свет на природу гласных в пении.

Я сделал попытку выяснения физиолого-акустической природы гласных в художественном пении, применив в небольшом масштабе ту методику, которой пользовалось большинство фонетиков при изучении гласных в речи, — именно пользовался камертоном (см. ниже).

Кроме того, мною были учтены основные материалы экспериментальной фонетики по вопросу об образовании гласных в речи, которые (материалы) могли в той или иной мере быть применены при суждении о гласных в пении.

На этой работе, являющейся частью моего специального исследования об акустической природе гласных в пении, я подробно здесь останавливаться не буду. Скажу лишь в кратких словах об основных моментах этого исследования и вытекающих из него выводах в отношении пения детей.

Из экспериментальной фонетики известно, что каждой гласной соответствует особое расположение органов ротовой полости (губ, языка, мягкого неба), благодаря чему один и тот же произведенный в гортани звук приобретает во рту характерную для той или иной гласной окраску, отличающую одну гласную от другой. При произношении гласных рот представляет собою полость, род резонатора, имеющий для каждой гласной тон определенной высоты,

характеризующий этот гласный звук, а потому называемый „характеристическим“ тоном, или „формантой“ данной гласной.

Но форманта не исчерпывает всего состава гласной, который представляет собой сложное акустическое явление, заключающее в себе, помимо основного характеристического тона, еще ряд других второстепенных (добавочных) характеристических тонов, комплекс которых при совместном звучании и определяет „акустическую физиономию“ каждой гласной в каждом конкретном случае.

Каждой гласной соответствует известное расположение и напряжение органов рта (артикуляционных органов); следовательно, всякое изменение положения и напряжения образующих ротовую полость органов, из которых каждый может сокращаться и самостоятельно, в различных степенях, а также в различных комбинациях с другими органами, оказывает свое влияние не только на высоту основного характеристического тона, — „форманты“ гласной, но еще и на образование названных второстепенных (добавочных) характеристических тонов: выделение (усиление) их или, наоборот, заглушение (затушевание).

Все эти положения экспериментальной фонетики в равной мере относятся к образованию гласных как в речи, так и в пении.

Но певческие гласные имеют в себе ту особенность, что все они при правильном пении обладают общим для всех гласных тембровым тоном, тою „округлостью“, „шириной“, „вокальностью“, которые отличают их от гласных в речи или от звучания гласных у многих певцов, плохо владеющих голосом, у которых они звучат „плоско“, вульгарно.

Следовательно, создание правильных гласных в пении лежит в умении выделить, путем нужных изменений положения и напряжения артикулирующего аппарата, тот второстепенный (дополнительный) тон (тоны), который, оставаясь общим для всех певческих гласных, придает им некоторый характер затемненности и глубины, специфичных для пения и свойственных певцам с хорошо поставленным голосом. При этом изменяется напряжение не только мускулов артикулирующих частей, но в известной мере и всей надставной трубки (расположенных над гортанью полостей). Таким образом получается резонатор с упругими стенками, вследствие чего увеличивается слышимость голоса, т. е. получается та „резонантность“, которая певцами определяется как „высокое“, „близкое“, „собранное“ звучание голоса, к которому стремятся все певцы.

Достигаются эти положительные свойства вокальных гласных, главным образом, некоторым умеренным увеличением при пении (по сравнению с речью) напряженности (активности сокращения) органов полости рта, преимущественно задней его части.

Непосредственные наблюдения над детьми показывают, что при недостаточной напряженности (вялости) артикулирующих органов получаются неопределенные гласные, лишенные той отчетливости, которая является одним из обязательных условий для художественного пения; говоря иначе, уменьшение ясности гласных зависит от уменьшения „аккуратности“, отчетливости в дви-

жениях органов артикуляции, от их недостаточной активности, от их недонапряженности.

Несколько повышенная (по сравнению с речью) напряженность артикулирующего аппарата дает также возможность разнообразного нюансирования гласных в пении. В ряд вариантов „напряженных“ гласных всегда можно ввести еще несколько нюансов. В „ненапряженных“ гласных возможность их нюансирования почти исключается.

Поэтому при вялой артикуляции гласных весь характер звучания голоса в пении имеет однообразный, безжизненный характер, не говоря уже о том, что при этом крайне страдает дикция.

Упомянутый опыт с камертоном,¹ примененный в моем исследовании дикции у детей, показал, что при настройке рта „под камертон“, соответствующий по высоте форманте произносимой гласной, т. е. при приведении органов ротовой полости в такое положение, при котором камертон хорошо резонировал, — гласные приобретают большую четкость и ясность, что немедленно же сказывается на качестве дикции и на характере звучания голоса, приобретающего более „вокальный“ характер.

Тот же опыт с камертоном показал, что у детей при пении гласные очень часто не вполне соответствуют тем, которые должны быть произносимы (форманта гласных не совпадает по высоте с соответствующим камертоном), а слабая их звучность обнаруживала недостаточную для пения напряженность органов ротовой полости.

Когда после некоторых упражнений с камертоном дети приступали к исполнению какой-либо песни, их пение оказывалось более „живым“ и активным. Правильное, четкое произношение гласных являлось, очевидно, неким стимулирующим моментом, поднимавшим общий тонус детей при пении.

Активность органов ротовой полости (также и глотки и носоглотки) при пении теснейшим образом связана с работой гортани, а также, как показали исследования последнего времени, и с работой такого, казалось бы, отдаленного органа, каким является дыхательный аппарат.

Особенно отражается на работе гортани сокращение мягкого неба и корня языка. Известно, что сокращение корня языка вызывает опускание гортани и уменьшение ее подвижности при пении; у лучших певцов, имеющих при четкой дикции также и

¹ При определении характеристических тонов гласных исследователи исходят из того положения, что эти тоны возбуждаются или во всяком случае усиливаются в полости рта (резонатор), меняющейся в своем объеме при разных гласных. Имея достаточный запас камертонов разной высоты, они подбирали из них такой камертон, звучание которого при поднесении его ко рту, поставленному в положение для данной гласной, значительно усиливалось.

В основу методики моего исследования был положен тот же принцип, но методика эта применена нами в несколько измененном виде.

Я пользовался специально изготовленным камертоном большой массивности (в целях получения большей длительности звучания, которая в данном случае имеет большое практическое значение), высотой приблизительно в 980 колебаний (h²), соответствующей форманте гласной а в русском языке (по Щербе).

хорошую „вокальность“ гласных, наблюдается относительная устойчивость гортани, в то время как у певцов, недостаточно владеющих голосом и дикцией, именно поющих „белым“ звуком, неудовлетворительное качество гласных (и звука в целом) сопровождается чрезмерной подвижностью гортани, что, как это совершенно точно установлено и физиологией певческого голосообразования и вокально-педагогической практикой, является крайне отрицательным моментом в процессе пения.

Кроме того, большее, нежели при речи, напряжение заднего отдела рта (глотки), — главным образом, корня языка, — способствует резонированию звука в так называемых „твердых резонаторах“ (см. мою работу: „Направление звука в маску у певцов“, „Тритон“, 1926 г.).

Огромное значение *согласных* звуков и правильного их произношения для дикции певца всегда ясно осознавалось вокальными педагогами, и правильному артикулированию их в вокально-педагогической практике уделяется обычно достаточно внимания. Все вокальные педагоги знают, что в тот момент, когда ученик с вокализом переходит на пение со словами или хотя бы на пение отдельных слогов, выступает ряд новых трудностей, которые, если их не преодолеть во-время, приводят к тому, что приобретенные при выработке гласных (т. е. при пении вокализов) установки голосового и артикулирующего аппарата нарушаются, и вокальная дикция (как и все звучание голоса) вновь становится неудовлетворительной по качеству.

Значение согласных для дикции в пении усугубляется еще тем, что согласные оказывают непосредственное влияние на качество гласных, так как органы артикуляции — губы, мягкое небо, язык, участвуя в образовании гласных, в то же время являются органами артикуляции согласных.

Так в сочетании с той или иной согласной гласные несколько меняются в своем характере, что оказывает свое влияние и на общее звучание слова. Кроме того, чем более четко произносятся согласные, тем определеннее и ярче звучат гласные.

С другой стороны, гласные не остаются без влияния на согласные; так, например, при артикуляции гласной рот как бы уже несколько заранее должен быть готов для артикуляции последующей согласной.

В общем можно сказать, что как при переходе с согласной на гласную, так и с гласной на согласную, оба эти элемента слога образуют некое целое, причем установка губ и языка для гласной подготавливается уже при укладке предшествующей согласной, а одна и та же гласная при различных следующих согласных является не одинаковой по своему концу.

Таким образом, мы видим, что гласные и согласные находятся в теснейшей взаимосвязи и от качества одних зависит качество других.

Активная дикция благоприятно отражается также на мимике (подвижность рта и лица) и выразительности пения, что в известной степени может содействовать также эмоциональности исполнения вокального произведения.

В речи каждого ребенка и в неменьшей степени также и в его пении имеют место такие индивидуальные мускульно-двигательные навыки артикуляционного аппарата, которые делают произношение гласных одного далеко не тождественным с произношением другого. Так, один привык слабо вытягивать губы; поэтому небольшое выпячивание их, например, при пении гласной *о* для него является более эффективным, чем для другого, который обнаруживает склонность „шлепать“ губами, сильно выпячивая их вперед. Субъективная напряженность языка, нужная для одного ребенка, не равна субъективной напряженности, нужной для другого, у которого в пении язык (а вместе с тем обыкновенно и другие органы артикуляции) привык быть значительно более сокращенным, не таким вялым, рыхлым, как у первого.

Не меньшую роль играют и индивидуальные особенности анатомического строения артикуляционного аппарата каждого ребенка. Так, одному для правильного произношения, например, звука *о* следует сильно выпячивать губы вперед, в то время как другому, обладающему большими мясистыми губами, нужна минимальная активность губ при артикуляции этой гласной.

Нужно помнить, что всякое изменение уклада языка, губ, щек, мягкого неба приводит к изменению конфигурации всей полости рта и глотки, что немедленно отражается на акустическом результате, т. е. на качестве звучания.

При артикуляции гласных в пении особенное значение имеет язык, главным образом, вертикальные его движения, т. е. движения вверх и вниз, так как в зависимости от этого гласная в известной мере приобретает характер более „густой“, „широкой“ или, наоборот, „плоской“. Чем ближе к небу язык, тем резонирующая полость рта меньше и уже, тем более „плоской“ будет казаться гласная и, наоборот, чем более плоско будет лежать язык и чем дальше он будет отстоять от неба, тем эта резонирующая полость будет шире и больше, тем более „широкой“ будет казаться и гласная.

В заключение этой главы я считаю необходимым еще раз подчеркнуть, что развитие правильной вокальной дикции является в культуре детского голоса моментом чрезвычайно важным.

ИЗМЕНЕНИЯ В ГОЛОСЕ У ДЕТЕЙ В ПЕРЕХОДНОМ ВОЗРАСТЕ
(МУТАЦИЯ ДЕТСКОГО ГОЛОСА)

Переходный возраст детей, с точки зрения охраны детского голоса, имеет особенное значение, так как именно в этом периоде больше, чем когда-либо, наши дети подвергаются опасности срыва голоса, а параллельно — и приобретения заболеваний голосового аппарата. Поэтому вопрос о режиме голоса детей в переходном возрасте привлекает к себе внимание всех соприкасающихся с детским пением.

Некоторые руководители детского хорового пения не уделяют должного внимания состоянию голоса детей при пении. Естественно, что такие школьные преподаватели пения могут не заметить также и ненормальных явлений, появляющихся в голосе детей переходного возраста. Между тем детский голос в этом периоде требует особенно бдительного отношения и осторожного с ним обращения, следовательно, внимания и заботы лиц, руководящих детским пением.

Это относится, главным образом, к голосам мальчиков, у которых в переходном возрасте происходит так называемая „мутация“, т. е. перемена, ломка голоса, сопровождающаяся рядом ненормальных явлений в голосе и голосовом аппарате.

Термин мутация обычно принято применять не только в отношении голоса мальчиков, но и голоса девочек переходного возраста. Наблюдая в течение 6 с лишним лет за большим контингентом поющих детей разных школьных возрастов — всего 6000 детей — преимущественно девочек, — я пришел к глубокому убеждению, что нет никакого основания объединять в одно понятие „мутация детского голоса“ два далеко не одинаково протекающих процесса: с одной стороны, очень заметный, а иногда и резкий перелом голоса у мальчиков, а с другой — совершенно незаметный, протекающий обычно с большой постепенностью рост голоса у девочек в переходном возрасте. Поэтому в дальнейшем изложении я термином мутация буду характеризовать лишь явления в голосе и голосовом аппарате у мальчиков переходного периода.

Само собой понятно, что речь идет не столько о терминологии, сколько о самой сущности вещей, т. е. о том *содержании*, которое принято вкладывать в понятие „мутация детского (?) голоса“. Как показывает практика, уподобление и даже чуть не отождествление мутации и голоса у мальчиков с постепенным ростом

голоса у девочек часто приводит к ошибочным умозаключениям и неправильным установкам в вопросе о режиме детского голоса в переходном периоде, — иначе говоря — в вопросе охраны и воспитания детского голоса.

По вопросу о времени наступления мутации голоса у мальчиков (обычно совпадающем с периодом половой зрелости) данные специальной литературы несколько расходятся у разных авторов, что объясняется, повидимому, неодинаковым сроком наступления половой зрелости в разных климатах: так, в северных странах мутация наступает сравнительно поздно, но зато протекает более резко, тогда как в более южных странах, где период полового созревания наступает рано, мутация появляется значительно раньше и выражена гораздо слабее.

В нашем климате (умеренном) мутация голоса у мальчиков появляется в 12—13-летнем возрасте, чаще всего в 14—15 лет, но случается, что она запаздывает до 16—17 и даже до 19—20 лет.

Гортань в детском периоде развивается медленно, параллельно росту всего организма, одинаково как у мальчиков, так и у девочек, и в это время не имеет каких-либо отличий, характерных для того или другого пола. Только позже, с наступлением половой зрелости, гортань у мальчиков начинает быстро увеличиваться в размерах.

Гортанные хрящи, в особенности легко доступный наблюдению щитовидный хрящ, быстро увеличивается в размерах, передний угол его начинает выпячиваться вперед, образуя выпуклость на передней поверхности шеи, называемую „Адамовым яблоком“. Все другие отделы гортани также быстро растут в это время и в короткий срок достигают своих значительных, характерных для мужской гортани размеров. В связи с ростом гортанного скелета происходит также усиленный рост голосовых связок. Так, в 12—13 лет длина голосовых связок равняется 13—14 мм. В продолжение периода созревания голосового аппарата у мальчиков длина связок увеличивается на 6—8 мм, а к 15-летнему возрасту достигает длины в 24—25 мм.

На основании литературных данных, период мутации голоса, т. е. полного перехода голоса мальчика из детского в мужской, может длиться от нескольких недель (4—6), месяцев (3—6) до 2—3, а иногда и до 5 лет. Наиболее часто мутация у мальчиков продолжается приблизительно около 1 года.

Формы протекания мутации у мальчиков весьма разнообразны. Так, нередки случаи, когда голос меняется очень медленно, совершенно незаметно как для самих детей, так и для окружающих; изредка лишь наблюдаются небольшая хрипота и быстрая утомляемость голоса; при таком протекании мутации элементы мужского звучания постепенно вплетаются в детское: голос становится более содержательным как в речи, так и в пении, а последнее не представляет собой значительных затруднений в течение всего мутационного периода.¹ Такая форма мутации у маль-

¹ Из организованного Секцией охраны детского голоса АДХВД анкетного опроса певцов-артистов Ленинградских академических театров о формах протекания

чиков напоминает постепенный переход голоса девочек в голос взрослой женщины.

В других случаях (что встречается наиболее часто) у мальчиков при пении или даже во время речи голос вдруг начинает срываться; при этом появляются неожиданно низкие ноты басового тембра, нередко грубого, лающего характера, внезапно перескакивающие на фистулу. Такое „киксование“, „соскакивание“ звуков в речи и пении начинает сначала появляться все чаще и чаще, затем уже реже, пока детский тембр мало-помалу целиком не заменится мужским.

Далее встречается такая форма мутации, когда тонкий детский мальчишеский голос внезапно приобретает огрубелый характер, появляется заметная охриплость голоса, доходящая иногда до полной его потери. Когда охриплость через некоторый, сравнительно короткий, срок исчезает, у юноши оказывается уже вполне сформировавшийся мужской голос.

При наступлении мутации у мальчиков, в случае быстрого протекания процесса, голос сразу становится ниже приблизительно на октаву, а при медленном протекании — понижается постепенно. Во втором случае, по мере появления нижних нот, более или менее соответственно исчезают верхние ноты, причем последние приобретают к концу мутационного периода особый характер — полумужских, полуженских. Юноша замечает, что при обычном напении гортанных мышц он не в состоянии более производить тоны той же высоты, что прежде. Для удержания звука на привычной высоте (в речи) или нужной высоте (в пении) он предъявляет повышенные требования к активности голосовых связок и дает звук тем же голосом, как и прежде, но делает это с значительным и внешне заметным усилием.

Связь всех изменений в голосовом аппарате с половым развитием мальчика настолько тесна, что достаточно каких-либо причин, мешающих половому созреванию мальчика, чтобы и развитие гортани и голоса значительно замедлилось или даже совсем остановилось. Так, имеются наблюдения, что у мальчиков, много болевших в детстве, слабо развитых физически, половое созревание значительно запаздывает, а вместе с тем и голосовой аппарат сильно отстает в своем развитии, сохраняя навсегда детские размеры; в таких случаях и голос не развивается, оставаясь недоразвитым, детским (инфантильным). Формы ненормального протекания мутации у мальчиков очень разнообразны. Они могут явиться следствием целого ряда причин, вызывающих те или иные расстройства или другие ненормальности в физической или психической сфере детей, а иногда в той и другой сферах.

Так, к мутационным расстройствам (аномалиям) относятся:

Затянувшаяся (задержавшаяся) мутация, когда смена голоса тянется на протяжении многих лет (3—6—7 лет и даже больше).

Упорно держащийся фальцет („евнуховидный голос“) вызывания у них мутации создается впечатление, что у певцов, обладающих наилучшими по качеству голосами, наиболее часто имела место именно такая (сравнительно спокойная, малозаметная) форма мутации голоса.

вается нарушением координации в работе *голосовых и передних* мышц гортани, когда начинает превалировать деятельность последних (обычно основную работу несут голосовые мышцы); при этой форме мутационного расстройства у юноши вырабатывается очень высокий, неприятный, пискливый голос. Расстройства координации в некоторых случаях бывают выражены настолько резко, что речь сопровождается судорожными сокращениями мышц голосового аппарата. Такая форма ненормальной мутации требует уже особых методов лечения, одним из которых является лечение эндокринной системы (желез внутренней секреции).

Остро протекающая мутация сопровождается столь бурными явлениями в функции голоса, что юноши совершенно отказываются разговаривать и общаться с окружающими. Такая форма мутации продолжается обычно недолго ($1\frac{1}{2}$ —2 месяца), после чего наступает спокойный период перемены голоса, длящийся приблизительно 9—10 месяцев.

Замаскированные расстройства в мутационном периоде: видимых явлений мутации в голосе еще нет, голос звучит еще совсем как будто по-детски. В то же время у юноши появляются приступы кашля, которые ничем не могут быть объяснимы.

По мнению некоторых авторов, такое явление может быть вызвано слишком долгим пребыванием в хоре мальчиков, у которых уже проявляются признаки наступающей или наступившей мутации, но которые, однако, продолжают петь чисто-детским голосом. С другой стороны, подобные явления могут быть вызваны длительным пением мальчиков „под голос взрослого мужчины“. И в том и в другом случаях налицо несомненно имеется резкое перенапряжение голосового аппарата, вызывающее у мальчиков неудержимый рефлекторный кашель.

Преждевременная мутация, когда у мальчиков в 11—12 и даже 10 лет появляется низкое, грубое звучание голоса, совершенно несвойственное им в этом возрасте.

Такое явление может быть как следствием преждевременного наступления половой зрелости, так и результатом длительной, чрезмерно-напряженной работы голосового аппарата (крик, форсированное пение, пение в высокой тесситуре и т. д.).

Запоздалая мутация.— Сюда относятся случаи мутации голоса, проявляющиеся значительно позже наступления половой зрелости. Так, например, половое созревание заканчивается к концу 14-летнего возраста, а мутация лишь начинается через 1—2 года, через 3—4 года и даже более.

Вторичная мутация, когда уже в зрелом возрасте внезапно в голосе повторно обнаруживаются резкие, бросающиеся в глаза явления мутации голоса.

Наряду с изменениями в скелете гортани и функциональными переменами в голосе, у мальчиков в мутационном периоде наблюдается ряд болезненных изменений полости гортани.

Обычно констатируется краснота всей слизистой оболочки гортани, наиболее резко выраженная на и с т и н н ы х голосовых связках, блестящий сухожильный отблеск которых совершенно исче-

зает и заменяется цветом розовым, красным, серо-розовым или желто-красным. Это явление некоторой как бы сочности и красноты, характерное вообще для всякого катарального заболевания слизистых оболочек, настолько обычно у мальчиков при мутации, протекающей совершенно нормально, что, по мнению некоторых авторов, оно должно рассматриваться не как воспалительное состояние, а как *физиологическая гиперемия* (краснота), являющаяся спутником всякого процесса, характеризующегося усиленным ростом (что мы имеем в голосовом аппарате в мутационном периоде). Однако эти авторы добавляют, что такая физиологическая гиперемия при известных условиях представляет собою благоприятную почву для развития настоящего катара гортани.

Другие авторы, наоборот, склонны рассматривать указанную красноту голосовых связок как настоящий воспалительный процесс (которому даже присваивают название „мутационный ларингит“), сопровождающий все случаи мутации у мальчиков, но могущий еще более усилиться и даже принять резкие формы при неосторожном обращении с голосом в мутационном периоде. Некоторые авторы констатируют в период мутации у мальчиков чрезмерно сильное напряжение голосовых связок при высоких тонах и, обратно, чрезмерное расслабление связок при переходе к низким.

Так или иначе, период мутации сопровождается у мальчиков рядом заметно выраженных изменений в гортани, которые могут, при нерациональном обращении с голосом, принять резко болезненные формы. Эти изменения даже в том случае, когда они не выходят за пределы известной нормы, в большинстве случаев могут быть установлены путем ларингологического исследования, что дает возможность объективно установить начало мутации и конец ее, а также наблюдать ее протекание в течение всего мутационного периода.

Хотя имеются отдельные наблюдения, что дискант наиболее часто переходит в бас, а альт в тенор или баритон, однако закономерности в этом вопросе до сих пор установить не удалось. Не всегда перемена певческого и разговорного голоса наступает одновременно: иногда запаздывает одна, иногда — другая.

После перемены голоса гортань продолжает еще в течение некоторого времени расти; голос, однако, в дальнейшем изменяется уже мало. Он только развивается еще в отношении силы, полноты диапазона (у мужчин — приблизительно до 30 лет).

Если в периоде мутации мальчик басит, то из этого вовсе еще не следует, что у него будет именно бас. Наиболее часто наблюдается постепенное повышение голоса. Голос, казавшийся после окончания мутации басом, может в дальнейшем оформиться в баритон или даже в тенор.

Гортань девочек в переходном периоде растет значительно медленнее, более постепенно, чем у мальчиков, и к 16—18 годам превращается в гортань взрослой женщины, меньшую по размерам и более низкую, нежели у мужчин, с более закругленными углами и менее выраженными на ней вырезками и выпуклостями.

Наибольшая разница между размером мужской и женской гор-

тани выражается в величине передне-заднего диаметра; именно в этом направлении рост женской гортани протекает особенно медленно и выражается слабо, а потому и голосовые связки не особенно вырастают в длину. Этим, очевидно, и объясняется не такое уже большое изменение в их голосе сравнительно с детским.

Что касается изменений в голосе, происходящих у девочек в переходном возрасте, то большинство авторов (поскольку это можно усмотреть из специальной литературы) этому вопросу обычно уделяет сравнительно мало внимания, ограничиваясь обычно общими (и чаще всего весьма скудными) замечаниями, вроде того, например, что у девочек „мутационные явления“ выражены слабее, чем у мальчиков, а иногда и вовсе незаметны, что они появляются несколько ранее, чем у мальчиков (на $\frac{1}{2}$ —1 год) и т. п. Имеются отдельные указания на то, что у девочек иногда наблюдается сравнительно быстрая утомляемость голоса и укорочение диапазона на одну-две крайние ноты.

Этим, в сущности говоря, и ограничиваются литературные указания относительно функциональных перемен в голосе девочек переходного возраста.

Болезненных изменений в самой гортани (голосовых связках) в большинстве случаев не наблюдается, если не считать отмечаемую некоторыми авторами розовую окраску голосовых связок, будто бы несколько превосходящую по своей интенсивности обычный их цвет.

По вопросу о том, можно ли детям петь в „мутационном периоде“, большинство авторов (врачей и физиологов) в отношении мальчиков высказывается совершенно категорически, считая необходимым полное воздержание от пения до окончательного исчезновения явлений мутации. Не только пение, но и всякая усиленная голосовая работа (например, громкая речь), как требующая значительного напряжения голосовых связок во время мутации, считается крайне вредной для голоса мальчиков.

На вопросе о пении девочек переходного возраста большинство авторов мало останавливается или не останавливается вовсе. Имеются отдельные указания на то, что пение для их голоса опасности не представляет. В то же время среди наших вокально-педагогических кругов распространен взгляд, что поскольку у девочек в переходном возрасте происходит „мутация“, постольку и для них пение в этом периоде является вредным. И уже совершенно определенно, категорически высказываются многие вокальные педагоги против культивирования их голоса раньше 17—18-летнего возраста, когда окончательно закончится „мутация“ и установится взрослый женский голос.

Руководствуясь практическими соображениями (охрана голоса детей), мы изучали явления, имеющие место в голосе мальчиков и девочек переходного периода, главным образом, на детях, обладающих определенно выраженным вокальным материалом.

Так как количество мальчиков, находившихся под нашим наблюдением, еще сравнительно очень невелико (это обстоятельство, между прочим, находит свое объяснение в том, что мальчишки еще

мало вовлечены в систему нашего изучения и, в частности, индивидуального обучения пению), то и результаты наших исследований мутации у мальчиков еще недостаточны. Все же можно сказать, что данные наших наблюдений в общем совпадают с результатами исследований большинства авторов, писавших по вопросу о мутации голоса у мальчиков.

Отмечу некоторые моменты, вытекающие из наших наблюдений.

Прежде всего нам пришлось наблюдать несколько случаев раннего появления признаков мутации у мальчиков уже в возрасте 9—10 лет. Основные из них: характерное соскакивание голоса, огрубение тембра, укорочение диапазона, появление нижних, обычно несвойственных мальчикам этого возраста, нот и т. п. Картина гортани у таких детей являет типичные для воспалительного процесса признаки: красноту и отечность голосовых связок, некоторую их расслабленность, неполное смыкание, наличие слизи и пр.

Что мы в этих случаях имели дело именно с мутационными явлениями, а не с проявлением обычного воспалительного процесса, не связанного с мутацией, убеждало наблюдение над этими детьми в течение сравнительно длительного периода (2, 2 $\frac{1}{2}$ и даже 6 месяцев), когда, несмотря на полное прекращение пения, воспалительные явления в гортани стойко держались без заметной тенденции к ослаблению.

Далее можно отметить, как общее явление, что многие из переживающих мутацию мальчиков продолжают петь даже в том „критическом“, если можно так его назвать, периоде мутации, когда воспалительные явления и функциональные расстройства в голосовом аппарате выступают особенно ярко, когда пение становится уже сильно затрудненным. Нам неоднократно приходилось выслушивать заявления ребят, обнаруживавших явления мутации, что они не освобождаются от участия в хоре даже в тех случаях, когда педагог осведомлен об испытываемых ими при пении затруднениях. Это чаще всего имеет место перед публичными выступлениями хора.

Вообще же мальчики обычно перестают петь только тогда, когда пение становится для них совершенно уже невозможным. Они в большинстве случаев не осведомлены о необходимости полного прекращения пения в мутационном периоде и не знают о вредных его последствиях.

Явления воспаления гортани у мутирующих мальчиков бывали в очень многих случаях выражены настолько ярко, что (учитывая одновременно голосовое поведение этих мальчиков) было основание рассматривать их уже не как физиологическую гиперемию, сопровождающую мутацию, а как болезненное наслоение, вызываемое голосовыми эксцессами.

При моих наблюдениях над мутирующими мальчиками я мог также констатировать, помимо воспалительных явлений в гортани, ряд нарушений нервно-мышечных отправлений голосового аппарата: неполное смыкание голосовых связок, расслабленное состояние отдельных мышц и т. д. Наблюдалось также нарушения в функционировании дыхательного аппарата, проявляющиеся на-

столько рельефно, что они могли, с известной долей вероятности, служить признаком мутации голоса у мальчиков. Речь идет о дыхательных кривых, которые нам в некоторых случаях пришлось наблюдать при пении у мальчиков, переживающих мутацию.

Этот чрезвычайно характерный рисунок дыхания (сплошные зигзаги, нарушение ритмичности, резкая изменчивость направления кривых, то вскакивающих кверху, то стремительно падающих вниз) является показателем столь напряженной работы дыхательного аппарата, что по одному виду этих кривых можно заключить, что пение дается мальчику с большим трудом (рис. 17).

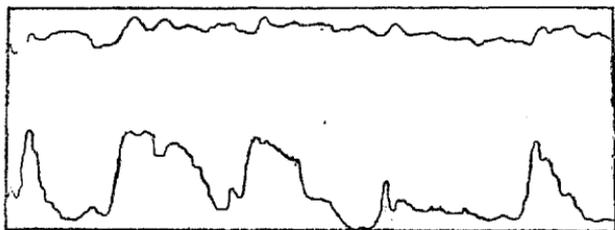


Рис. 17.

Естественно, что и другие внешние проявления, сопровождавшие пение у таких мальчиков, например, вытягивание шеи, покраснение лица, гримасы, неестественное положение корпуса и т. п., указывают на большую общую напряженность.

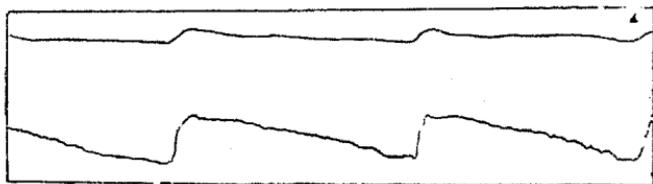


Рис. 18.

Следует допустить, что напряженность дыхания в подобных случаях имеет своим источником следующее обстоятельство: как было указано выше, у мальчиков в мутационном периоде очень часто наблюдается расслабление голосовых связок, ведущее к неполному смыканию; между голосовыми связками в таком случае остается щель, и некоторое количество вытекающего из легких воздуха теряется, не будучи утилизировано для голосовой функции. Поэтому той части воздушного столба, которая должна вызвать колебания голосовых связок, уже недостаточно для произведения звука полной силы; чтобы достигнуть ее, выдыхательные мышцы должны усиленно работать. Эта чрезмерная, форсированная работа дыхательного аппарата, надо полагать, и дает вышеописанную картину кривых дыхания.

Нередко в период мутации у мальчиков обнаруживалось тремолирование голоса, выражавшееся на дыхательных кривых толчкообразными пульсациями в виде мелких зубцов, совпадавших по

количеству с тремояционными колебательными движениями голоса (рис. 18).

Обычным спутником мутации у мальчиков является еще заметное детонирование, а нередко даже и полная невозможность попасть в нужный тон. Это явление я объясняю следующим образом: при усиленном росте гортани, имеющем место в мутационном периоде, когда одновременно и голосовые связки соответственно увеличиваются во всех своих размерах, — привычная координация между слуховой и двигательной сферой в работе голосового аппарата нарушается, в результате чего и получается неточная интонация и даже непопадание в нужный тон.

Еще до наступления мутации (нередко за 3—4 месяца и даже за полгода) нам очень часто удавалось улавливать в голосе мальчиков признаки приближения мутационного периода, выраженные сначала очень слабо, улавливаемые лишь при очень внимательном наблюдении, а затем постепенно усиливающиеся вплоть до того момента, когда уже ярко разыгрываются настоящие мутационные явления. Основные из этих признаков: проявляющаяся у мальчиков тенденция петь более низкие по тесситуре вещи (еще при наличии полного диапазона); ослабление желания петь, до того выраженного достаточно сильно, и, наконец, что особенно характерно, — какая-то неустойчивость голоса: голос то звучит хорошо, чисто, по-обычному, то перестает звучать, или в нем появляются какие-то примеси, крайние верхние ноты берутся иногда без каких-либо затруднений, а в других случаях — лишь с заметным трудом; интонация то чистая, то фальшивая. Такое явление наблюдается не только в промежутке в несколько дней, но иногда в течение одного и того же дня и даже одного и того же урока. Однако далеко не во всех случаях все описанные явления выступают одновременно и бывают выражены в одинаковой степени. Иногда проявляется лишь одно из этих явлений или какая-нибудь комбинация из них.

Такие явления в голосе у мальчиков в переходном возрасте дают основание говорить о некоем „предмутационном“ периоде, наступающем задолго до периода мутации, когда ненормальные явления в голосе мальчиков обнаруживаются уже в большинстве случаев в ярко выраженной форме.

Ларингоскопия в этом *предмутационном* периоде часто обнаруживает лишь незначительно выраженный катар голосовых связок (слизь на связках), а стробоскопическое наблюдение — неустойчивую картину колебаний голосовых связок.

Наблюдения показывают еще, что мутация голоса у мальчиков тоже обычно не кончается сразу. Уже после того как в полной мере произошла смена голоса, когда последний звучит уже совсем по-взрослому и диапазон как будто уже вполне установился, ненормальные явления в гортани упорно еще держатся; этот период, который длится обычно несколько месяцев, а иногда и больше (до года), я бы считал правильным определять, как „послемутационный“ период.

Наиболее характерные признаки болезненного состояния голо-

сового аппарата в этом периоде: покраснение голосовых связок, слизь на связках, недостаточная функциональная способность мышц гортани, продолжающиеся у них еще некстортый период, иногда довольно продолжительный, уже после того как мутация кажется законченной, т. е. голос совершенно переменялся, и пение не представляет каких-либо заметных затруднений.

Что касается режима голоса мальчиков переходного возраста, нужно сказать, что особо осторожного обращения с голосом (следовательно, и сугубо внимательного отношения к нему со стороны семьи и школы) требует не только самый мутационный период, но в не меньшей (если даже и не в большей) степени также и „предмутационный“, а особенно „послемутационный“.

Если во время мутации мальчики сами обыкновенно перестают петь уже в силу того, что они не могут петь или по крайней мере им трудно петь (здесь большую роль играет естественное самосохранение), то в предмутационном периоде, когда затруднение в пении еще выражено слабо, мальчики часто стараются перебоготь явления приближающейся мутации, насилуя природу и принося огромный вред своему хрупкому голосу и голосовому аппарату.

Еще хуже обстоит дело с юношами, только что прошедшими период мутации. В результате появления нового (мужского) звучания голоса у них особенно остро выражена потребность петь, желание „блеснуть“, хвастнуть своим голосом, силой, исполнить арию взрослого, взять высокую ноту.

Поскольку голосовой аппарат не успел еще прийти к полной норме, мальчикам (юношам) петь еще нельзя или уже, во всяком случае, петь надо крайне осторожно. В этом (послемутационном) периоде требуется особенно бдительный надзор за мальчиками. Довести до сознания юноши, внушить ему, что неправильное пение в настоящий момент особенно опасно для голоса, угрожает срывом голоса и что лучше всего полное воздержание от пения, пока врач не разрешит петь, — есть обязанность каждого музыкального педагога, заботящегося о сохранении голоса у своих учащихся.

Но даже и в том случае, когда голосовой аппарат учащегося успевает прийти в полную норму, педагог все же должен внимательно следить за дальнейшим голосовым режимом юноши: наблюдать за тем, чтобы учащийся некоторое время еще пел лишь на ограниченном диапазоне, избегал крайних верхних и нижних нот, пел преимущественно нетрудные романсы и легкие арии, но ни в коем случае не пел оперных арий, написанных на широком диапазоне и требующих определенно выраженного характера голоса (бас, баритон, тенор). В этом периоде голоса юношей не успевают еще в достаточной мере сформироваться, так что голоса в большинстве случаев представляют собой нечто среднее между двумяголссами, низкие — между басом и баритоном, а более высокие — смесь баритона и тенора. Исполнение оперных арий, написанных в высокой или низкой тесситуре и на большом диапазоне, вызывает преждевременное искусственное развитие того или иного регистра; это может повлечь за собой дурные навыки, а нередко и сорвать голос.

Помимо того, из практики известно, что характер голоса юноши, как будто уже окончательно определившийся после мутации, в дальнейшем претерпевает еще значительные изменения, иногда даже очень резкие, так что, например, появившийся вначале бас через некоторый промежуток времени (полгода, год и больше) оказывается тенором, и наоборот, голос, казавшийся тенором, на самом деле в дальнейшем выявляется как настоящий, полноценный баритон и даже бас.

Режим голоса, говоря точнее, характер репертуара, количество и качество пения у юношей после мутации имеют огромное значение для сохранения голоса и требуют поэтому самого внимательного контроля.

Каждодневная практика убеждает в том, что именно в после-мутационном периоде, главным образом, и происходит процесс срыва голосов. Именно в этом периоде, когда голос еще не успевает в достаточной мере „устояться“, юноши обычно приобретают те дурные навыки голосообразования, т. е. те наслоения на голосе, которые очень часто превращают прекрасный от природы голосовой аппарат в недоброкачественный, эстетически неприемлемый. Здесь рождаются горловые „от природы“ (?), зажатые, гнусавые, с коротким диапазоном, разбитые, тремолирующие голоса, т. е. материал, часто поступающий в руки вокальных педагогов для профессиональной обработки. С таким материалом, в котором вторая натура часто побеждает истинную природу голоса, уже не могут нередко справиться в полной мере даже самые талантливые и опытные вокальные педагоги.

По вопросу о „мутации“ голоса у девочек, т. е. о метаморфозах, происходящих в голосе девочек в переходном возрасте, — я должен сказать следующее.

Систематические наблюдения над большим количеством и различными категориями девочек-подростков дают мне основание рассматривать ненормальные явления в их голосе, обычно приписываемые мутации, не как мутационные проявления, а скорее как следствие неправильного пользования голосом и голосовых эксцессов, наблюдаемых у девочек, поющих самостоятельно в переходном возрасте.

Основанием для такого вывода послужило следующее: отступление от нормы в голосе девочек переходного возраста приходится наблюдать исключительно (или уже по крайней мере в большинстве случаев) у тех девочек, которые поют без какого бы то ни было надзора и контроля, между тем как у девочек, находящихся под наблюдением, а тем более у тех, которым прививается вокально-техническая культура, подобных явлений в голосе не наблюдается вовсе.

Как это уже отмечалось выше, именно в переходном возрасте у девочек-подростков, наделенных голосом и музыкальностью, пробуждается неудержимое влечение к пению.

Не испытывая обычно каких-либо затруднений при пении, девочки переходного возраста обычно очень много поют, совершенно не считаясь ни с трудностью исполняемых произведений и их ха-

рактором, ни с тесситурой и т. п. Их репертуар в большинстве случаев — сложные арии из опер, написанные на широком диапазоне, им еще вовсе недоступном, „цыганские“ песни и т. п.

Не имея представления о правильном певческом звукоизвлечении, они — в процессе приспособления голоса к исполнению трудной музыкальной фразы, песни, романса, арии — не в состоянии пользоваться правильными, целесообразными и экономными движениями органов голосообразования. Чтобы преодолеть встречающиеся трудности и достигнуть необходимой звучности голоса, девочки-подростки, не зная и не учитывая естественных возможностей своего еще недостаточно окрепшего голосового аппарата, перегружают голос, тем самым приобретая ряд вредных навыков, крайне отрицательно отражающихся на качестве голоса и вызывающих явления в голосе (например, быстрая утомляемость голоса, укорочение диапазона, детонирование и пр.), очень схожие с теми, которые обычно расцениваются как физиологические (?) признаки протекающей „мутации“ у девочек.

Правда, не только у девочек, поющих без руководства, но в отдельных случаях и у обучающихся пению в классах вокальной студии приходилось встречать некоторые явления в голосе, которые можно было бы приписать мутации; однако индивидуальный анализ голоса и пения каждой такой ученицы показывает, что для таких „неполадок“ в голосе имеются объективные данные, могущие не иметь ничего общего с мутацией.

Так, имеются наблюдения педагога Р. И. Гиммельфарб, что у обучающихся пению девочек переходного возраста нередко можно встретить следующее явление: на некоторых нотах, преимущественно от ре¹ до фа¹ голос звучит грудным характером, от си¹ до фа² и выше еще в полной мере сохранился головной оттенок звука, а на средних нотах (чаще всего от соль¹ до си¹) появляется своеобразная „скрипучесть“, продолжающаяся от 2—3 недель до полутора месяцев, а затем постепенно исчезающая.

Это явление навело работников Секции (педагогов-методистов) на мысль, что описываемое своеобразное явление на центральных нотах у девочек в переходном возрасте представляет собой, быть может, своеобразное проявление „мутации“ их голоса.

Я же такой точки зрения не разделяю и склонен объяснить это явление следующим образом. Основной дефект, особенно часто обнаруживаемый у девочек, поющих самостоятельно, как это указано выше, — это „насадка“ голоса на грудное звучание (как результат форсированного пения), а в переводе на язык физиологии голосообразования — перегрузка грудного механизма за счет головного. В работе над голосом девочек, злоупотребляющих грудным механизмом звукоизвлечения, основная и особенно трудная задача педагога — заставить голосовые связки работать правильно, т. е. с соответствующей (нужной) нагрузкой голосовых и передних мышц. Совершенно понятно, что на центральных тонах голоса, где исключительно важна нормальная „дозировка“ грудного и головного элементов, это дается с особым трудом. Поскольку у девочек с „напетыми“ голосами грудной элемент стал

превалирующим над головным (что имеет место, главным образом, на центральных тонах диапазона), постольку известная ломка голосового механизма (следовательно, и голоса) в момент его перестройки — явление совершенно естественное. Ученица не может сразу привыкнуть к новым напряжениям голосовых связок — и в результате получается та скрипучесть, о которой выше шла речь. По мере того как девочка постепенно усваивает нужные, нормальные для голоса в ее возрасте напряжения (становящиеся затем привычными), „скрипучесть“ в голосе естественно исчезает.

Явления, подобные описанному, в работе с детьми нередко приходится наблюдать и в значительно более резко выраженной степени. Приведу наиболее характерные примеры: мальчик 8 лет, с прекрасным голосовым материалом, исключительно одаренный музыкально (он одновременно учится играть на скрипке в музыкальной школе-десятилетке), поощряемый родителями, радующимися его „вундеркиндизму“, напел себе голос под „взрослый“ теноровый звук. Когда педагог стал в профилактических целях переводить его на легкое детское (головное) звучание, у него в первое время (перестройка механизма голосообразования) звук совершенно исчез, осталась одна сипота. Подвергнуть мальчика ларингоскопии, ввиду его малого возраста, не удалось, однако, явно было слышно, что связки при фонации плохо смыкаются и пропускают воздух (так называемый „дикий воздух“), вследствие чего звук на время исчез, и появилась сипота. Лишь постепенно стали появляться проблески голоса, но уже звучащего нормально, по-детски, соответственно возрасту ребенка и природе его голоса.

Другой пример: девочка-подросток, 15 лет, научилась петь „дыганским“ голосом, т. е. резко напряженным грудным звуком на всем диапазоне, без каких бы то ни было признаков головного звучания. Когда педагог стал переводить голос на головной звук, повторилось то же явление: вокальный голос совершенно исчез на довольно продолжительный срок, чтобы появиться уже в ином, более или менее нормальном виде.¹

Приведенные примеры показывают, что не только „скрипучесть“ звука, но даже и полное (временное) исчезновение вокального голоса может появиться у детей с напетыми голосами в периоде работы над голосом при введении его в нормальное русло. Следовательно, нет никаких оснований описываемое явление относить к естественным признакам „мутации“ голоса у девочек.²

¹ Отмечу кстати, что эта девочка вскоре исчезла из нашего поля зрения — она окончила школу-семилетку и показала через два года с двумя голосами — мужским и женским одновременно, так что она продемонстрировала нам дуэт Моралеса и Микаэлы, в котором она „с одинаковым успехом“ исполняла обе партии: одну баритоном, а другую — легким сопрано. Этот пример может служить наглядной иллюстрацией того, насколько податлив детский голосовой аппарат и как легко детям погубить прекрасный от природы голосовой материал.

² В процессе исправления детских голосов стробоскопическое наблюдение гортани производилось мной до начала занятий, во время занятий и, наконец, после того как дефект этот постепенно исчезал. По мере того как ребенок усваивал головное звучание и постепенно терял грудное, характер колебаний голосовых связок изменялся в сторону головного типа. В тех случаях, когда

К числу мутационных проявлений у девочек переходного возраста педагог-методист Секции Е. М. Малинина, специально изучающая вопросы мутации, склонна была вначале отнести наблюдаемую периодически у девочек-подростков тенденцию к неточной интонации. Однако наши многочисленные наблюдения показали, что это явление не менее часто проявляется также у детей, возраст которых лежит за пределами переходного возраста (до 12 и после 17—18 лет). Следовательно, нет достаточных оснований и его приписывать именно мутации голоса девочек.

Наконец, некоторое укорочение диапазона на (1—2 тона) у девочек переходного возраста, описываемое в литературе, представляет собой явление обычное и, пожалуй, даже постоянное вообще у детей, поющих напряженным звуком. Поскольку основной контингент поющих детей в школе и в семье составляют именно девочки переходного возраста, постольку имеется основание и это явление скорее отнести не за счет мутации, а за счет неправильного, форсированного, перегруженного пения.

Что касается девочек переходного возраста, поющих под контролем и руководством, и вообще тех, которые поют в условиях нормального голосового режима и исполняют более или менее соответствующий их голосу репертуар, — то описываемые ненормальные „мутационные“ (?) явления в голосе не встречаются вовсе или могут рассматриваться лишь как крайне редкие исключения. Как общее же правило, голос у девочек в переходном возрасте растет постепенно, параллельно росту всего организма и развивается без каких-либо даже выраженных в слабой форме отступлений от нормы, исподволь теряя свои детские свойства и приобретая элементы женского тембра, незаметно вплетающиеся в звучание голоса. Не замечают обычно (несмотря на наводящие вопросы об их ощущениях при пении) происходящих в голосе перемен и сами девочки в переходном возрасте, переживающие, судя по характеру звучания их голоса (полудетский, полуженский), „мутационный период“ и, тем не менее, продолжающие петь (и учиться пению), не испытывая при этом абсолютно никаких затруднений. Здесь процесс „мутации“ носит чисто эволюционный характер, без скачков, заметных метаморфоз, изменений в диапазоне, явных перемен в тембре и т. п.

Систематическое, в течение шести лет, изучение (с применением всех доступных методов исследования) состояния голосового аппарата у девочек переходного возраста не обнаружило в нем также никаких болезненных явлений, которые имелись бы основание рассматривать как спутника протекающей мутации — в тех, по крайней мере, случаях, когда голос у девочек развивался нормально, т. е. не являл дефектов, вызванных голосовыми эксцессами как результат нерационального режима голоса: неправильного пения, исполнения непосильных вещей, злоупотребления крайними отрезками диапазона и пр.

удавалось перевести голос с грудного звучания на головное на всем диапазоне, параллельно и колебания голосовых связок всецело переходили на головной, тин и в то же время звучание голоса становилось более легким, естественным,

Интересно, между прочим, отметить, что произведенный Секцией охраны детского голоса анкетный опрос артистов ленинградских академических оперных театров и Ленгосэстрады также показал, что *ни одна* певица не могла отметить каких-либо мешавших пению ненормальных явлений в голосе в переходном возрасте, т. е. в так называемом периоде мутации. В соответствующей графе анкеты певицы обычно писали: „ненормальных явлений в голосе не наблюдала“, „пела без какого-либо перерыва“, „мутации не помню“, „мутации не было“, „мутация прошла незамеченной“, „пела без затруднений все время“ и т. п.

Таким образом, разница между проявлениями мутации у мальчиков и постепенным ростом голоса у девочек в переходном возрасте выступает настолько рельефно, что перемены, происходящие в голосе девочек в этом периоде, вернее было бы, по моему мнению, определять термином „эволюция голоса“, в отличие от „мутации“, которой должен обозначаться только быстрый, резко проявляющийся у мальчиков перелом голоса.

Тот факт, что наша точка зрения на мутацию голоса у девочек не совпадает и, даже больше того, находится в противоречии с общепринятым взглядом на характер этого процесса, может найти свое объяснение в следующем: большинство авторов (главным образом, иностранных), описывавших так называемые „мутационные явления“ у девочек в переходном возрасте, обычно говорят о голосе девочек *вообще*, ни в одном случае не поясняя, какой именно материал, какой контингент девочек переходного возраста, какие категории детей явились объектом их наблюдений. Получается такое впечатление, что о „мутации“ голоса у девочек они говорят лишь между прочим, попутно, все свое внимание обращая преимущественно на мутацию голоса у мальчиков.

Мы же, наоборот, подходя к вопросу детского пения, главным образом, *практически*, при изучении изменений, происходящих в детском голосе в переходном возрасте, основное внимание обратили на голос девочек, потому что основной контингент поющих детей составляют девочки, а быть может, еще и потому, что именно девочки, главным образом, были в нашем поле зрения.

Далее, при изучении голоса у девочек переходного возраста мы строго учитывали все условия (в смысле режима голоса, репертуара, вокальных тенденций и т. п.), при которых происходит процесс развития голоса у разных категорий поющих девочек, и уже отсюда делали те или иные выводы, сопоставляя причины со следствиями.

Кроме того, в нашем распоряжении был еще *специальный* материал для изучения, именно — дети, поющие под наблюдением, либо даже индивидуально обучающиеся пению, т. е. такие, у которых голос развивается по меньшей мере в условиях бережного с ним обращения. Таким образом, мы имели возможность вести наши наблюдения в лабораторно-экспериментально-учебном плане, что для объективной оценки фактов имеет большое значение. Указаний на такого рода постановку изучения вопроса „мутации голоса у девочек“ мы не встречаем *ни у одного* из авторов,

так же как не можем почерпнуть из литературы (иностранной) каких-либо данных о существовании планомерно проводимой *системы* (хотя бы в виде эксперимента) обучения детей сольному пению, в том, по крайней мере, виде, как это обучение проводится у нас.

Практический вывод, вытекающий из наших наблюдений над „мутацией голоса у девочек“, сводится в основном к следующему: поскольку мы считаем, что у девочек в переходном возрасте происходит *эволюционный рост* голоса, параллельно росту всего организма (быть может, только несколько усиленный), постольку, по нашему мнению, нет никаких оснований создавать для него какой-либо особый режим, связанный с „мутацией“ голоса.

Практически это означает, что девочки могут петь без какого бы то ни было перерыва в переходном возрасте. Самое пение для их голоса в этом периоде опасности никакой не представляет. А отсюда еще и другой вывод: если мутация голоса не мешает пению девочек в переходном возрасте, то нельзя о ней говорить так же, как о препятствии против индивидуальной культуры голоса и пения в этом периоде. Последний момент я подчеркиваю особо, так как в вокально-педагогических кругах, как это уже отмечено, широко распространено воззрение, будто мутация голоса у девочек исключает возможность индивидуальных занятий с ними в переходном возрасте.

Надо при этом еще отметить, что в своих высказываниях (и в большинстве случаев очень категорических) против планомерного обучения детей вообще, а тем более в переходном возрасте (в равной мере как мальчиков, так и девочек), лица, стоящие на такой точке зрения, никакой иной аргументации такого своего взгляда, кроме ссылки на мутацию, обычно не приводят и, естественно, привести не могут: ведь никаких наблюдений, никакого опыта в этом направлении они не имеют. Индивидуальное обучение детей пению — и то в начале лишь в виде эксперимента, как известно, *впервые* началось у нас в Ленинградском Доме художественного воспитания детей в 1933 г. Следовательно, в данном случае мы встречаемся лишь с традиционным взглядом, в сущности говоря, ни на чем не основанном. Однако, если мы говорим, что нет оснований ставить девочек переходного возраста *в связи с мутацией* в условия какого-то специального голосового режима (т. е. запрещать девочкам петь и учиться пению), то, с другой стороны, для них также крайне необходимо создать здоровый вокальный режим, который исключал бы какие бы то ни было голосовые эксцессы, насилие над голосом и т. п., ведущие к срыву нередко прекрасных от природы голосов. Это должны учесть и твердо помнить все лица (в семье, школе и детских организациях), которым приходится так или иначе сталкиваться с голосом и пением детей.

МЕТОДЫ ОХРАНЫ ДЕТСКОГО ГОЛОСА

Учитывая все ранее изложенное, мы видим, что охрана голоса необходима в отношении детей обоого пола и всех возрастов. Профилактические мероприятия против порчи и срыва детских голосов раньше всего должны быть направлены по линии вокальной работы с детьми в школе (в классном пении и школьно-хоровых кружках).

Школьное детское пение не может быть рассматриваемо иначе, как воспитательный процесс, который должен дать детям возможность выявить присущие им художественные устремления; не менее важная его задача — способствовать правильному, планомерному развитию и сохранению детских голосов. Поэтому все, что может помешать достижению этого, должно быть устранено.

Первое, что является совершенно необходимым — это повышение квалификации школьных преподавателей пения в направлении усвоения ими основ гигиены детского голоса и элементарных правил ведения детского хора. Каждый школьный педагог пения должен уметь разбираться в основных свойствах детского голоса и требованиях, предъявляемых детскому пению. Он должен уметь безошибочно определять голоса детей (сопрано, альт, высокий, низкий голос и т. п.) и правильно расставлять их в хоре.

Надо еще добавить чрезвычайную важность индивидуальной вокальной подготовки музыкальных работников, говоря точнее, умения самому спеть разучиваемую хором песню или фразу из песни. Как показывают наблюдения, ничто так не содействует успеху работы, как конкретный „показ“ пения самим педагогом, так как дети, как известно, очень склонны к подражанию. Для такого показа вовсе не обязательно наличие профессионального вокального материала у школьного преподавателя пения. Можно, и не обладая хорошим голосом, правильно спеть фразу, показать детям, как надо ее спеть и как петь не надо. Специальная подготовка музыкального педагога является, кроме того, условием развития у него „вокального слуха“ или „вокального вкуса“, которые крайне необходимы в работе с детьми, так как они дают умение разбираться в голосе ребенка, его свойствах, оттенках.

В практике вокальной работы с детьми в школах мы, к сожалению, сталкиваемся с тем фактом, что значительный контингент школьных учителей пения — люди, стоящие относительно далеко

от голоса и пения и потому имеющие часто о них весьма смутное представление.

Следовательно, для того, чтобы педагог мог соответствовать своему назначению, он должен усвоить некоторые, хотя бы элементарные, теоретические и практические знания, без которых он не может, *не должен* быть допущен к практической работе с детьми.

Опыт курсов по поднятию квалификации школьных педагогов пения, организованных в Ленинградском Доме художественного воспитания детей в 1934 г., дал очень положительные практические результаты: ряд школьных хоров, руководители которых занимались на этих курсах, запел *иначе*, значительно лучше, нежели раньше. Большую роль сыграл, между прочим, тот факт, что при курсах были организованы также специальные классы сольного пения для школьных музыкальных работников, в которых обучались и педагоги, не обладающие никакими вокальными данными и никогда до того не певшие и не учившиеся пению. Большинство последних научилось петь, по крайней мере, в такой степени, что могло продемонстрировать (даже при отсутствии вокального голоса) более или менее удовлетворительно ту или иную песню из школьного репертуара, что имеет, как это выше указано, для практики школьного детского пения исключительно большое значение. Курс гигиены голоса (включая сюда гигиену детского голоса и основы методики детского пения), читавшийся школьным преподавателем пения, давал слушателям представление о тех мероприятиях, которые необходимы для сохранения и правильного, планомерного развития детских голосов.

Предварительная подготовка к вокальной работе с детьми необходима не только педагогам, никогда не учившимся пению, но и в не меньшей, пожалуй, степени и для тех, для которых пение является их основной специальностью (т. е. певцов или вообще лиц, получивших вокальную культуру).

Знакомство с природой голоса и пением *взрослых* или даже педагогический опыт работы со взрослыми для занятий с детьми еще далеко недостаточны. Детский голос — это голос совершенно особенный, имеющий в себе ряд специфических черт, резко отличающих его от голоса взрослых. Чтобы их освоить, необходимо хорошо „прислушаться“ к детскому голосу, надо его познать, приобрести специальную „слуховую ориентацию“ в различных свойствах и особенностях звучания детского голоса. Как врач по внутренним болезням не может достаточно успешно лечить ребенка, не зная детского организма и его особенностей, так не может успешно преподавать пение детям человек, не изучивший детского голоса во всех его деталях.

Но и этого мало. Школьные учителя пения, вокалисты специальности, иногда применяют в работе с детьми те самые методические установки и принципы, которые являются для них твердо установленными (в применении к голосу и пению взрослых), забывая при этом, что прямое перенесение на детей установок и методов вокальной работы со взрослыми может

явиться не только нецелесообразным, но и определенно вредным. Следовательно, известная перестройка для педагогов-вокалистов является крайне необходимой.

Далее весьма желательно, чтобы музыкальные педагоги в начале учебного года проводили с детьми беседы о важности и необходимости осторожного обращения с голосом (на уроках музыкального воспитания и в хоркружках и вне класса — на переменах, в детских организациях, в быту и т. п.)

Детям должно быть сообщено, что при появлении у них каких-либо ненормальных (непривычных) явлений в голосе (охриплости, болевых ощущений в области голосового аппарата) они должны немедленно заявить об этом своему педагогу; последний должен прослушать ребенка и, если найдет нужным, направить к врачу-специалисту на осмотр. Во всяком случае до выяснения состояния голосового аппарата ребенку должно быть запрещено петь.

Надо при этом отметить, что на инициативу детей в смысле обращения к педагогу по поводу затруднений в пении особенно полагаться нельзя. Поэтому в течение учебного года весь состав класса должен периодически индивидуально прослушиваться, что даст педагогу возможность узнать голоса детей и, следовательно, уловить происходящие в их голосе перемены (это особенно важно в отношении мальчиков, у которых могут появляться признаки наступления мутации).

Дети, имеющие хороший голосовой материал, должны быть взяты на особый учет и находиться под особенно зорким наблюдением педагога. В случаях, вызывающих у педагога то или иное сомнение, дети должны направляться в кабинеты охраны детского голоса (которые должны быть организованы по крайней мере во всех крупных центрах) для детального их обследования врачом-фоноатром и принятия (лучше совместно с самим педагогом) соответствующих решений и мероприятий.

Как показал опыт, организованные в некоторых школах кружки „береги голос“ дали хорошие результаты, фиксируя внимание детей на необходимости бережного обращения с голосом, а потому вполне целесообразно всемерно содействовать широкому распространению таких кружков. Было бы еще очень целесообразно проводить беседу с детьми на тему: „береги свой голос“, а также собеседования с родителями о необходимости строгого наблюдения за режимом голоса детей в быту. Определенную пользу могут принести рисунки и плакаты по вопросу детского пения и гигиены детского голоса, которые должны развешиваться в классах пения, а также таблицы с лозунгами о необходимости бережного обращения с голосом — в местах, где проводится массовое детское пение (в детских домах культуры, дворцах пионеров, пионерлагерях и пр.).

Дальнейшим чрезвычайно ценным мероприятием в направлении охраны детского голоса являлся бы систематический осмотр школьников врачами-специалистами (фоноатрами) со стороны состояния голосового аппарата, главным образом, у участников хоркружков и у детей, поющих соло.

О здоровом голосовом режиме детей в переходном возрасте, как о мере охраны детского голоса, речь уже была в главе о му-
тации детского голоса.

Надо еще добавить, что девочки-подростки должны прекращать пение во время менструаций.

В задачу музыкального педагога, руководителя хорового кружка и всякого иного лица, направляющего или ведущего детское пение на улице, в лагере, на экскурсии, демонстрации и пр., должно войти также наблюдение и за тем, чтобы дети на открытом воз-
духе также *не кричали, а пели*, чтобы и здесь детское пение не приводило к форсированной работе голосового аппарата и ко всем вытекающим из него последствиям.

Весьма целесообразным представляется ознакомление пионер-
вожатых с основными принципами охраны голоса у детей.

Наконец индивидуальное обучение пению детей, наделенных хорошим голосом и музыкальными способностями, является вер-
нейшим средством сохранения голосов у детей — в этом убедил нас шестилетний опыт вокальной работы с детьми.

Необходимо еще обратить внимание на то, что и на переме-
нах, между уроками и в быту, и во время игр дети часто длительно кричат, беспощадно насилая свой голосовой аппарат. Конечно, громкая речь и даже крик во время игр — явление в значительной мере естественное для детей. Поэтому, если подходить к голосо-
вому режиму детей вне школьного пения с точки зрения охраны их голоса, надо иметь в виду не насильственное ограничение детей или сковывание их надуманным регламентом, а главным образом доведение до их сознания представления о вреде чрез-
мерного злоупотребления голосом и о возможных последствиях. Еще более действительным мероприятием явилась бы пропаганда среди родителей мысли о важности наблюдения над голосовым поведением детей в быту (в особенности детей, обладающих хо-
рошим голосовым материалом).

ВОКАЛЬНАЯ РАБОТА С ДЕТЬМИ

Внимание школьных преподавателей пения в работе с детским коллективом должно быть направлено раньше всего в сторону возможного облегчения всего процесса пения, освобождения детей от привычного для них при звукоизвлечении напряженного состояния голосового аппарата.

Для нормального развития детских голосов обязательно условие, чтобы детьми исполнялись исключительно вещи, написанные в доступной для них тесситуре, не требующей форсированной работы голоса на крайних, нижнем и верхнем, отрезках их диапазона, и чтобы от детей не требовалось излишне насыщенного, несвойственного и вредного для их голосового аппарата звучания голосов.

В связи с изложенным возникает принципиальный вопрос: могут ли вообще дети без вреда для голоса исполнять произведения, предназначенные для взрослых (например, хоры из опер)? Здесь мы естественно сталкиваемся с вопросом художественного детского репертуара. Он пока еще относительно скуден и, во всяком случае, недостаточен, и поэтому поневоле приходится прибегать к произведениям, предназначенным для взрослых. Но если для детских хоров сейчас недостает произведений, которые удовлетворяли бы в художественном и подходили для детей в техническом отношении, то такие произведения надо создать. Нет никакого сомнения в том, что они будут созданы, поскольку художественное воспитание детей и его большой раздел — детское пение, а в частности, правильная культура и охрана детского голоса стали в настоящее время в центре внимания музыкальных и педагогических кругов. До тех же пор, пока вокальных произведений, специально предназначенных для детского хорового пения, недостаточно, необходимо производить *возможно более строгий отбор* из художественной хоровой литературы для взрослых и только таких вокальных произведений, которые *безусловно* пригодны для исполнения их детьми. Этот отбор следует производить с учетом, в первую очередь, специфики детского голоса, и, таким образом, он одновременно станет одним из основных и конкретных мероприятий в направлении охраны детского голоса.

Наиболее рациональной надо считать такую методику разбивки голосов на группы (которую практикуют некоторые опытные и

осторожные музыкальные работники, руководствуясь соображениями вредности для детских голосов пения в крайних тесситурах), когда наиболее высокие и низкие партии принципиально поручаются исключительно более взрослым детям с оформившимися голосами, все же остальные дети, с голосами чисто детскими или с не вполне оформившимися, из профилактических соображений, „ставятся“ только на средние голоса.

Поскольку пение требует особого приспособления голосового аппарата, применения некоторых искусственных присмов, постольку надо помочь поющим в хоре детям выработать у себя хотя бы элементарные вокально-технические навыки.

То же надо сказать, в частности, в отношении дыхания при пении, с той лишь оговоркой, что непосредственные мероприятия в этом направлении должны, по моему мнению, применяться преимущественно в негативном плане. Так, очень важно наблюдать, например, за тем, чтобы дети не набирали много воздуха или, наоборот, не дышали бы слишком пассивно, не поднимали плеч и т. д.

Позитивные же методические мероприятия, имеющие целью воздействовать на певческое дыхание детей, как это уже упоминалось, должны применяться не непосредственно, а косвенно, т. е. путем коррегирования жизненного дыхания детей методом дыхательной гимнастики (стр. 34).

К этому еще надо добавить, что те или иные методические приемы в практике детского хорового пения должны применяться обязательно с индивидуальным учетом состава детей в классе. В некоторых случаях может возникнуть вопрос о необходимости разбивки детей на группы по ряду признаков (возрасту, состоянию здоровья, характеру голоса, приобретенным вокальным навыкам и пр.), причем каждая группа потребует особого к себе подхода и особых методических мероприятий.

Что касается конкретных методических мероприятий в практике коллективного пения детей (классного и школьно-хорового), то на этом вопросе надо остановиться особо.

* Вплоть до последнего времени мы в научно-исследовательской, экспериментальной и практической нашей работе делали упор преимущественно на индивидуально поющего ребенка, а не на детский коллектив. Поэтому и выводы наши по методике хорового детского пения пока еще сравнительно ограничены. Наоборот, по методике сольного пения детей у нас накопился за истекший срок значительный материал, в течение ряда лет уже проверенный на большом количестве детей.

Мы, однако, полагаем, что материал этот, будучи претворен в практике хорового детского пения, сможет внести некое оздоровляющее начало также в коллективное детское пение — этот основной раздел вокальной работы с детьми.

Голосовой режим детей в школе должен быть оздоровлен, конкретная же вокальная работа с детьми в школе должна быть рационализирована еще и потому, что детский голосовой материал

является той почвой, из которой должны вырасти голоса будущих певцов-профессионалов.

Имеет некоторое распространение взгляд, будто наличие хорошего голоса в детском возрасте нисколько не предвещает его сохранения и во взрослом состоянии. Эта мысль находила себе даже такую формулировку: „у человека голос бывает только один раз — либо в детстве, либо у взрослого“. Факты, однако, показывают полную *несостоятельность* такого взгляда.

Значительно больше оснований имеется считать, что наличие хорошего голоса у ребенка не только не исключает, но, наоборот, является если и не гарантией, то уже во всяком случае несомненной предпосылкой к сохранению хорошего голоса и у взрослого (конечно, при условии бережного обращения с ним в детстве).

При изыскании методов охраны (сохранения) детских голосов мы (помимо вопросов рациональной постановки школьного пения и здорового голосового режима вне школы) естественно сталкиваемся с вопросом о том, *можно ли и надо ли индивидуально обучать* детей пению, а если можно — то с какого возраста надо начинать обучение и в каком виде его осуществлять.

По этому вопросу мы встречаем в специальной литературе различные установки.

Существует точка зрения, что детей обучать пению ни в коем случае не надо. Развитие детского голоса должно быть, согласно этой точке зрения, всецело предоставлено своему естественному течению; всякое вмешательство в это развитие со стороны взрослых, в чем бы оно ни выражалось, ничего кроме вреда принести не может. Такой взгляд мотивируется еще теми соображениями, что обучение детей пению, а тем более „постановка голоса“ у детей, не может быть расцениваема иначе, как известный акт насилия над хрупким детским голосовым аппаратом. Обучение пению детей, в соответствии с этим взглядом, считается бессмысленным будто бы еще и потому, что вырабатываемые у них установки и навыки в работе органов голосового аппарата неизбежно придется менять после мутации детского голоса, когда голосовой аппарат значительно увеличится в своих размерах, и голос сам претерпит значительные изменения.

Наряду с этой точкой зрения имеется другая, диаметрально противоположная. Ряд авторов — физиологов и вокальных педагогов — настаивает на рациональности возможно более раннего обучения пению тех детей, которые обладают хорошими голосовыми данными, базируясь на том, что детский голосовой аппарат, как и весь организм ребенка, необычайно гибок и потому легко поддается обработке. Дети очень восприимчивы, легко подражают, и то, что у взрослых требует большой работы (в области двигательных навыков), детям дается исключительно легко. Если ребенку с детства будут привиты определенные певческие навыки, он сумеет приспособить их к своему голосу и во взрослом состоянии.

Приводится ряд примеров, иллюстрирующих хорошие резуль-

таты обучения пению с детства; называется ряд выдающихся артистов, которых рано стали учить пению.¹

При решении этого вопроса в отношении наших детей необходимо учесть ряд моментов, являющихся в наших условиях в известной мере специфическими, и от которых поэтому и надо отталкиваться.

Первое — факт широкого внедрения пения в быт наших детей и огромная их музыкально-вокальная активность.

Далее — значение пения как мощного культурного фактора в нашей системе художественного развития и воспитания детей.

¹ Детское сольное пение нередко выступает в прошлых веках в виде своеобразного профессионализма (вундеркиндизма). Материал в этом направлении имеется довольно многочисленный. Так, например, можно указать на двенадцатилетнего певца Франческо Турини, выступавшего в Праге в 1601 г., на Антонио Бавьшери (род. в 1-й пол. XVII в.), ребенка-певца, обладавшего „одним из самых красивых высоких голосов, которые, может быть, когда-либо существовали“ (Ламбару); на французского оперного певца Франсуа Буvara (1683—1760), отличавшегося исключительно обширным диапазоном, и др. (По материалам доклада проф. Б. А. Струве в ЛДХВД, 26 ноября 1934 г., на тему: „Проблема истории вундеркиндизма в смычково-струнном исполнительстве“).

Ряд весьма ценных исторических данных сообщил проф. Багадуров на Всероссийском совещании по вокальной работе с детьми, состоявшемся 2—5 января 1938 г. в Москве.

Вся эпоха бель-канто знаменитой итальянской школы проходит под знаком обучения детей пению. Это была наиболее блестящая пора развития вокального искусства вообще, которое не превзойдено до настоящего времени. В эту эпоху консерватории были по существу детскими приютами и общежитиями, в которых дети содержались и обучались общеобразовательным предметам, языкам и специально пению. Одновременно детей учили игре на каком-нибудь инструменте, сольфеджо и теории музыки, одним словом — прививали музыкальную культуру. Обучались дети с 6—7-летнего возраста, и обучение это продолжалось в течение 8—10 лет. Знаменитые певцы XVIII в. — кастраты обучались в этих школах. Они также обучались в течение 8—10 лет без перерыва, так как у них не было мутации, и к 16 годам они становились знаменитыми певцами. Этим детям не только ставили голоса, но их обучали технике, беглости, трели, исполнению пассажей и т. д.

Такие детские школы, так называемые метризы, существовали также во Франции. Они подготовляли певцов и певич и одно время обслуживали вокальными кадрами весь Париж. Один из знаменитых певцов Франции — Дюпре, слава которого связана со школой Шорона, обучался пению с детства.

Насколько велико было значение этих школ, доказывает мнение Фора (знаменитый французский преподаватель пения), который приписывает уничтожению их упадок вокального искусства во Франции в середине XIX в.

Целый ряд авторов свидетельствует о том, что вокальные навыки, полученные детьми, сохраняются и во взрослом возрасте. Чем лучше голос поставлен в детстве, тем лучше он развивается у взрослого.

Известен целый ряд великих певцов и певич прошлого, которые пели и учились пению в детстве. Знаменитая певица Каланни пела с пяти лет по три часа в день. Обладавшая драматическим сопрано Албани пишет о себе, что она начала раньше петь, чем говорить.

Такие певцы, как Патти, Виардо, Малибран, Толи в 16 лет выступали в опере. Зонтаг в 8 лет уже пела партию дарицы ночи в „Волшебной флейте“. Эти данные свидетельствуют о том, что обучение пению в детстве не только не вредно, но даже полезно.

Если обратиться к русской истории вокального искусства, то и тут выступает ряд фактов, говорящих за полезность обучения пению детей с самых малых лет. Так, придворная певческая капелла, в течение десятка лет переклочившаяся

Наконец — огромная потребность в певцах-профессионалах, работников на культурном фронте, голоса которых, в конечном счете, вырастают из того же детского голосового материала: поющие дети по окончании школы вливаются в самостоятельные хоровые кружки, из которых создаются — вернее должны создаваться — кадры учащихся консерваторий, вокальных отделов музыкальных училищ и курсов музыкального образования.

Наряду с этим мы еще и теперь нередко встречаем „голосовую безнадзорность“ поющих детей (прошедшую красной нитью при нашем обследовании детского голосового быта в школе и вне ее в 1933 году), которая несомненно может явиться причиной порчи и срыва детских голосов, а также распространения болезни голосового аппарата у детей.

Если учесть это обстоятельство, становится совершенно ясным, что при таком положении вещей предоставить детское пение самотеку, а детские голоса, а тем более хорошие детские голоса, их „естественному“ течению — совершенно недопустимо. Детское пение должно быть рационализировано, а детские голоса должны охраняться и культивироваться; вопрос лишь в том, как это осуществить, какие меры должны быть применены в первую очередь.

Изучение природы детского голоса и голосового быта наших детей, а также опыт нашей практической работы с детьми убедил нас в том, что при правильных, методически обоснованных занятиях детские голоса поддаются сравнительно быстрому исправлению. Освободившись от приобретенных дефектов, поющие дети относительно легко осваивают вокально-художественную культуру (конечно, в пределах, доступных детскому возрасту). Это и привело нас к выводу о целесообразности индивидуального обучения пению детей, наделенных вокальным голосовым материалом и музыкальными способностями. Мало того, мы пришли к убеждению, что обучение детей сольному пению является *одним из наиболее верных, наиболее рациональных* методов охраны детского голоса.

Индивидуальные занятия с детьми рассматриваются нами не как обучение их пению в профессиональном плане, а лишь как *вокальное воспитание* детей, наделенных хорошим голосовым материалом и музыкальными способностями. Поэтому мы стре-

с духовного пения на светское, в 1755 г. поставила оперу „Цефал и Прокрис“. Это — серьезная итальянская опера (Opera Seria), требующая вокальной техники и колоратуры.

Она была исполнена детьми, старшему из которых, по свидетельству Штелина, историка того времени, было не больше 14 лет. И они пели итальянски ария, как свидетельствует тот же Штелин, не хуже итальянских артистов.

Кроме того, существовала певческая школа в Глухове, где сначала детей обучали духовному пению, а потом светскому „итальянскому мапорному пению“, т. е. вокально-оперному мастерству. Целый ряд наших певцов вышел из придворной капеллы, например, знаменитый тенор Иванов, соперник Рубини.

Основные методические установки при индивидуальном обучении детей пению, в общем, должны сводиться, согласно высказываниям ряда авторов, к выработке правильной „подачи“ звука и артикуляции; объем голоса, т. е. диапазон и силу, нужно развивать лишь впоследствии, когда голос вполне установится.

мимся к тому, чтобы вся атмосфера, в которой происходит работа с детьми, была исключительно здоровой — ребенок ни одной минуты не должен проникаться мыслью, что его готовят в артисты. Педагоги, занимающиеся с детьми, являются *не только учителями пения, но и воспитателями детей* — в самом широком смысле этого понятия. Педагог только в том случае может заниматься индивидуальным обучением детей пению, если он очень хорошо изучил основные свойства детского голоса и, помимо этого, сам является вокалистом-исполнителем, т. е. практически владеет достаточной вокальной культурой. Музыкальный педагог, обучающий детей пению, должен уметь сам продемонстрировать учащемуся разучиваемую песню. Чем чаще ребенок на уроке слышит хорошее пение, тем скорее у него воспитается представление о художественном пении и правильном звуке.

Демонстрация вокального произведения на уроке в художественном исполнении педагога особенно важна еще и потому, что дети большей частью разучивают новое произведение в классе. Качество пения педагога непосредственно отражается на исполнении ребенка.

Обучение детей пению естественно связано с необходимостью привить им основные вокально-технические навыки. Оно не исключает, следовательно, применения в некоторой умеренной пропорции и специальных упражнений для голоса, имеющих целью помочь ребенку найти наиболее естественные установки голосового аппарата, которые, как мы это видели, у детей очень часто являются неправильными.

Но эти упражнения (как и вся методика обучения), во всяком случае, должны быть совершенно иными, не такими, какие применяются по отношению к взрослым певцам, — как по своему характеру (иные цели, исключаящие элементы профессионализма), так и по количеству (хрупкость детского голосового аппарата).

Применительно к детям не мыслятся, конечно, те методы, которые проводятся на практике обучения пению взрослых. У последних голос прежде всего развивают, стараясь извлечь из природного голосового материала максимум заложенных в нем потенциальных возможностей как в смысле тембра, объема, силы голоса, так и в смысле его подвижности и гибкости. Мало того, в голосе взрослых нередко приходится отыскивать, вызывать и даже искусственно создавать такие элементы, каких в нем от природы нет (преимущественно в смысле расширения диапазона, „вытягивания голоса“).

Обучение взрослых сводится к систематической планомерной тренировке голосового аппарата. Преимущественная часть работы при этом падает на изжитие тех дефектов и тембровых искажений голоса, которые были нажиты певцом в периоде, предшествовавшем началу обучения пению. В детском голосе не надо искать того, чего в нем пока еще нет; в процессе развития голоса, по мере общего роста ребенка, все должно прийти своим чередом.

Индивидуальное обучение детей пению отнюдь не должно сводиться к комплексу представлений, терминов и приемов, кото-

рые объединяются понятием „постановка голоса“ при обучении пению взрослых. К детям в этом случае требуется совершенно особый подход. К ним ни в какой мере не применимы такие, например, более чем туманные представления и термины, как „поставить звук на опоре“, „направить звук в резонаторы“, „поставить звук высоко“, и пр. Не могут иметь места также длительные тренировочно-технические упражнения голоса.

Первым и основным методическим условием при обучении пению ребенка должна явиться *максимальная простота* приемов и пояснений, применяемых в педагогическом процессе. Ребенок способен очень легко воспринять и выполнить требования и указания педагога, если они поставлены определенно, четко и ясно и сформулированы простым, понятным детям языком.

Отправной точкой в работе с детьми является — у „вокально здоровых“ детей — поддержание естественного детского звучания голоса, а у детей, обнаруживающих отклонения от нормы, — возвращение его в здоровое русло.

* * *

При прослушивании детей, в целях выяснения характера и качества их голосового материала, степени музыкальности, а также общей их одаренности, нередко приходится сталкиваться с трудностями, вытекающими раньше всего из того, что дети при испытании часто очень волнуются. Некоторые из них теряются настолько, что лишаются возможности не только спеть песню или музыкальную фразу, но и вообще производить какие-либо музыкальные звуки. Это относится, главным образом, к детям младших возрастов, но нередко в большой степени наблюдается также у старших детей, в особенности у тех, которые еще мало пели.

Чрезвычайную роль играют метод испытания и обстановка, в которой оно производится. Некоторые дети очень смущаются при пении в присутствии своих сверстников: одни в результате смущения поют очень вяло, еле слышно, другие, наоборот, очень „стремятся“, сильно напрягаются и не столько поют, сколько кричат.

Поэтому лучше, если испытание производится одним или двумя педагогами не в присутствии других детей.

Смущающегося ребенка надо подбодрить, следует помочь ему победить робость. Обычно это удается, если сказать ребенку, чтобы он пел, как поет в обычной обстановке, дома или в школе. Еще лучше, если педагог сам споет песню или одну — две фразы из песни. Ребенка, очень „стремящегося“, поющего очень громко и напряженно, раньше всего надо успокоить.

Испытание голоса полезно начать с исполнения ребенком без аккомпанемента наиболее знакомой ему песни. Тональность, в которой ребенок поет, не может еще несколько служить характеристикой той тесситуры, в которой лежит истинная природа его голоса. Случается так, что исполнив песню в какой-либо тональности, ребенок далеко не обнаруживает тех положительных свойств своего голоса, которые совершенно четко выступают при испол-

нении той же песни на секунду, терцию или кварту выше или ниже. Поэтому, в целях получения достаточно ясного представления о голосе ребенка и выяснения деталей (диапазон, регистры и пр.), полезно дать ему спеть ту же песню или отдельные фразы из нее в различных тональностях, в хроматическом порядке вверх и вниз.

Диапазон голоса ребенка можно также определить путем пения трезвучий или арпеджио в различных тональностях. Но этот метод не всегда дает положительные результаты, так как некоторые дети не сразу способны уловить мелодический рисунок арпеджио; вследствие этого они сбиваются, детонируют, а это неблагоприятно отражается уже на характере звукоизвлечения, а следовательно, и на качестве голоса.

Определить характер голоса ребенка и отдельные его свойства при первом прослушивании вообще не всегда удается. Случается, что детский голос раскрывается в полной мере лишь после повторного прослушивания, а нередко только тогда, когда ребенок получит от педагога первые, самые элементарные вокально-технические указания — стоять прямо, достаточно широко раскрыть рот, набрать нужное количество воздуха, „не тужиться“ и т. п.

Если ребенок на испытании не выявляет особенно хорошего слуха, то это отнюдь еще не является признаком его немusыкальности. И, наоборот, хороший музыкальный слух еще не является показателем его художественной и исполнительской одаренности. Поэтому мы обычно рассматриваем первый период обучения (2—3 месяца) лишь как испытательный срок, в течение которого уже в достаточной степени обнаруживаются способности ребенка, а также степень его влечения, интереса к пению, — фактор, имеющий большое значение в вокальной работе с детьми. Последний момент я особо отмечаю потому, что сплошь и рядом приходится сталкиваться с явлением, которое верно было бы охарактеризовать как „ложный интерес“. Бывает, например, что ребенок, обливаясь слезами, умоляет принять его в класс пения, а через некоторое время обнаруживается, что упорное стремление учиться пению очень быстро сменяется не менее острым желанием поступить, например, в класс восточного танца, лепки и т. п. Затем уже выясняется, что острое влечение к пению вызвано тем обстоятельством, что подруга, товарищ, брат, сестра или кто-нибудь из окружающих взрослых поет, учится пению.

Одной из задач педагога-экзаминатора является выяснение путем беседы с ребенком и анализа истинных его способностей его настоящей, природную направленности. Конечно, это не всегда удается выяснить уже во время приемного испытания, но учитывать этот момент необходимо.

Во время испытания педагог должен суметь создать контакт между собой и ребенком, вызвать его доверие и затем лишь постепенно и незаметно перейти к сущности испытания. Правда, такой подход требует затраты сравнительно большого времени на каждого испытуемого, зато можно получить более или менее точные данные о ребенке. В таком случае прием в класс или отказ будет достаточно обоснован. Ребенок на испытании не

должен прочесть на лице педагога оценку его способностей (в особенности, если она недостаточно удовлетворительна). Как известно, дети очень наблюдательны и во время испытания зорко следят за выражением лица педагога, стремясь уловить малейшие его оттенки. Всякое выражение неудовольствия на лице экзаменатора снижает уверенность ребенка, что не может не отразиться как на дальнейшем самочувствии ребенка во время испытания, так, следовательно, и на возможности получения истинного критерия о данных испытуемого.

На испытаниях у детей нередко встречается дефект, могущий на первый взгляд показаться органическим, — именно, недостаточная координация между голосом и слухом: ребенок не всегда может повторить голосом тон, взятый на инструменте. Это явление, во многих случаях быстро проходящее, может привести к ложному заключению о недостаточной музыкальности ребенка. Иногда случается, что даже очень музыкальные дети не могут повторить голосом тон рояля, в то время как они очень точно воспроизводят звуки, спетые голосом.

Все эти моменты должны быть учтены педагогом, производящим испытание.

В результате ознакомления с голосом и пением учащегося выясняется следующее:

- 1) характер голоса,
- 2) музыкальный слух,
- 3) музыкальная память,
- 4) чувство ритма,
- 5) дикция в речи и пении,
- 6) артикуляция,
- 7) музыкальная культура (степень музыкального развития),
- 8) исполнительские данные (художественная инициатива и проявление эмоциональности в пении).

В классы пения определяются преимущественно дети с выявленными или намечающимися (это относится к детям младшего возраста) вокальными данными, а также музыкально одаренные дети, хотя бы и не обладающие особо хорошим голосовым материалом. Большой процент учащихся этих классов составляют дети, имеющие в голосе те или иные дефекты, которые в результате применения тех или иных методических приемов, вырабатываемых в экспериментально-учебной лаборатории, постепенно изживаются.

Если ребенок, принятый в класс пения, обладает нормальным и здоровым голосом, то он продолжает занятия и в хоровом кружке и пение на уроках музыкального образования в школе. Но если в голосе имеются заметно выраженные недочеты, к исправлению которых приступил педагог, ведущий с ребенком индивидуальные занятия, то в некоторых случаях необходима временная „изоляция“ ребенка.

Продолжать пение в классном хоре или хоровом кружке ребенок сможет только тогда, когда педагог найдет это возможным. В противном случае вся работа тормозится, а в некоторых случаях и вовсе не дает никаких результатов.

На каждого учащегося, принятого в класс вокальной студии, ведется детальная запись, охватывающая весь его „вокальный путь“, т. е. все моменты, которые могли прямо или косвенно оказывать на него свое влияние еще до начала обучения, а также все видоизменения в голосе и пении, происходящие в процессе обучения. Так, помимо общих музыкально-вокальных данных (характеристика голоса, степень музыкальной одаренности, музыкальный слух, ритм и пр.), в тетрадь заносятся следующие данные: социально-бытовые условия, школа, класс, успеваемость (общая и по отдельным дисциплинам); наличие дома какого-либо музыкального инструмента, играет ли ребенок на каком-либо инструменте; поет ли, играет ли кто-нибудь из домашних и какие вещи ими исполняются; поет ли ребенок дома, в пионеротряде и какие вещи поет; часто ли слушает пение, граммофон, радио, посещает ли оперу, концерты; какие нравятся ему артисты, певцы; какие нравятся музыкальные произведения и т. п.

Каждый ребенок перед приемом в группу и периодически во время обучения подвергается медицинскому обследованию со стороны общего физического развития, состояния верхних дыхательных путей, в частности — голосового аппарата (ларингоскопической и стробоскопической обследования), исследованию дыхания (пневмографическая запись) вне пения и в пении, исследованию движений гортани (ларингография) и т. д.

Учет и сопоставление всех записываемых данных дают возможность проследить состояние голосового аппарата, картину музыкально-вокального роста ребенка и протекания педагогического процесса и его результаты.

На первом уроке в классе пения педагог должен еще раз проинформировать „функциональную пробу“ голоса, т. е. познакомиться с голосом учащегося во всех его деталях, а попутно с музыкальными его способностями и со всем обликом ребенка.

Ребенок должен пропеть несколько песен разного характера, различных настроений, в которых он сможет по-разному проявить свойства своего голоса и свою эмоциональность. Педагогу после этого легче разобраться не только в голосовом материале ребенка, в его тембре, силе, намечающемся диапазоне, регистрах, вкусе и навыках, но и во всем внутреннем его облике.

На основе анализа данных учащегося педагог строит индивидуальный план работы с ним на ближайший отрезок времени. Урок начинается с краткой беседы. В зависимости от возраста, степени общего и музыкального развития, отдельных, особенно ярко бросающихся в глаза свойств и тенденций ребенка, эта беседа в каждом отдельном случае имеет свою особую форму и содержание. Основным стержнем ее является сообщение ребенку элементарных представлений и сведений о хорошем, правильном, художественном пении. Детям старшего возраста полезно сообщить также краткие сведения об устройстве голосового аппарата, дать некоторые указания по гигиене голоса, а также подчеркнуть важность бережного отношения к голосу.

Еще до начала вокальных занятий надо научить ребенка пра-

вильно стоять при пении. Чаще всего дети поют при неправильном, напряженном или, наоборот, чрезвычайно расслабленном положении корпуса (стоят криво, подняв плечи, сутулятся, грудь вобрана и т. п.).

Напряженный корпус надо расслабить, сгибая его во все стороны, расслабить шею, свободно откидывая голову — вверх, вниз, вперед и назад. При значительно выраженной сутулости (которая у большинства детей обычно не связана с какими-либо органическими аномалиями) ребенка надо активизировать, заставить подтянуться, заняться гимнастикой и т. п.

Правильное положение корпуса при пении следующее: обе ноги — в устойчивом положении „первой позиции“, выпрямленный корпус с опущенными плечами, слегка отодвинутыми назад, с головой, посаженной так, чтобы взгляд был устремлен вперед (а не вниз, вверх, вбок, в стороны, как это часто бывает у детей при пении). В то же время тело должно быть в известном (умеренном) напряжении, так как пассивное, расслабленное состояние корпуса также весьма неблагоприятно для правильного пения.

Опыт работы с детьми в Секции показал, что дети в массе начинают правильно дышать в пении уже с того момента, как они перестают поднимать плечи; поэтому нет необходимости прививать им какой-либо определенный тип дыхания.

Ребенка, упорно поднимающего плечи при пении, легко отучить от этого, положив ему руки на плечи и заставив ровно, спокойно и глубоко дышать. В тех случаях, когда такой способ не дает достаточных результатов, надо заставить учащегося поупражняться в дыхании в сидячем положении, держась руками за сидение стула. Усвоив ровное, углубленное дыхание в пении, дети начинают обычно более правильно дышать вообще.

В тех случаях, когда дети долго не могут уловить необходимые дыхательные движения (главным образом, в смысле увеличения активности нижней части грудной клетки и движений в области подложечки, вызывающих активную работу диафрагмы), мы прибегаем к пассивному возбуждению у учащихся мышечного чувства, связанного с этими движениями. Достигается это путем нескольких ритмических надавливаний на область подложечки учащегося, в результате чего последний довольно быстро улавливает необходимые движения.¹

В некоторых случаях приходится прибегать к элементарному показу дыхания.

Вполне понятно, что, учитывая большое индивидуальное разнообразие характера дыхания у детей, педагог демонстрирует правильное дыхание, применяясь к дыханию каждого ребенка. Так,

¹ Метод искусственного возбуждения у учащегося кожно-мышечного чувства путем применения *пассивных* (рукой педагога) движений широко и с успехом используется в ряде случаев, например, при бучении игре на разных инструментах, когда прибегают к помощи пассивной установки пальцев учащегося, при обучении катанию на коньках, обучении письму, когда учитель вкладывает перо в руку ученика и водит ею по бумаге и пр.

Целесообразность таких пассивных движений для воспитания мышечного чувства отмечается рядом авторов.

например, дышащему поверхностно показывается глубокий вдох, а ребенку, обнаруживающему привычку набирать слишком много воздуха, демонстрируется спокойный вдох. Так же и при выдохе: при неумении выдыхать медленно ребенку показывается *постепенное* расслабление стенок живота и, наоборот, при тужении, при излишнем удержании выдоха внимание ребенка обращается на соответственное расслабление брюшных мышц и т. п.

Среди детей дошкольного возраста дышащие в пении правильно, более или менее глубоко, встречаются чаще, нежели среди школьников. Нам приходилось наблюдать, как по мере посещения школы некоторые дети начинали в пении дышать все более и более поверхностно, а иногда приобретали даже вполне выраженный ключичный тип. Очевидно, неправильное сидение на парте может у детей способствовать отклонению от нормы в характере дыхания.

В общем, выправление дыхания у детей удается сравнительно легко и быстро, без какого-либо вмешательства со стороны педагога. Надо лишь отметить, что чем моложе ребенок, тем легче он приобретает правильное дыхание в пении. Из старших ребят наиболее быстрые успехи обнаруживают те, которые мало еще пели. *Значительно труднее* поддается коррегированию дыхание у подростков, имеющих уже большой певческий „стаж“ (много певших в самостоятельном порядке) и часто выступавших публично.

В подавляющем большинстве случаев характер певческого дыхания устанавливается у детей сам собой без того, чтобы являлась необходимостью прибегать к каким-либо особым способам обучения дыханию в пении. Правильное дыхание постепенно вырабатывается в самом процессе вокальных занятий. Уже на третьем — четвертом уроке, параллельно с улучшением звучания голоса (уменьшением напряженности звука и общим облегчением процесса звукоизвлечения), замечается улучшение дыхания, обнаруживаемое даже на-глаз. У детей младшего возраста постепенно устанавливается дыхание, приближающееся к грудному типу, а у старших детей — преимущественно к смешанному, грудобрюшному (хотя у старших часто наблюдаются отступления от этого „правила“). Проверка дыхания путем записи на кимографе показывает значительное изменение дыхательных кривых, которые с увеличением амплитуды подложечной кривой приобретают более спокойный характер.

Так как дети в большинстве случаев не умеют распределять дыхание, правильно расходовать воздух, вдыхать вовремя, на нужном месте, учащимся даются вокальные упражнения с посте-

Можно убедиться различными способами в значении пассивных движений („подталкивание“ органа): многие люди, например, не умеют сморщить лоб, но это им легко удается после того, как один или несколько раз подвинуть их кожу на лбу кверху: движение вызывает ощущение движения и обратно — представление ощущения движения может вызвать к жизни само движение.

В результате повторно произведенного упражнения, постепенно воспитывается нужное движение, которое затем входит в обиход учащегося, как твердо воспитанный рефлекс.

пенно возрастающей длительностью музыкальной фразы, а затем легкая песня (по возможности состоящая из фраз равной длительности), причем внимание детей фиксируется на необходимости „логического“ (т. е. соответствующего музыкальному и текстовому смыслу музыкальной фразы) вдоха. Дети постепенно научаются экономить дыхание в пении, считаясь с длительностью и характером музыкальной фразы, в результате чего, между прочим, пение делается более осмысленным и эмоционально окрашенным. В этом, главным образом, и заключается применяемая в вокальных классах методика выработки правильного дыхания в пении, дающая прекрасные практические результаты. Все дети сравнительно быстро научаются петь „на дыхании“ (выражаясь термином, применяемым в практике постановки голоса у взрослых), т. е. правильно дышать в пении. Никаких требований „посыла воздуха“, „опоры на дыхание“, „постановки дыхания на диафрагму“ и т. п. педагоги учащимся детям не предъявляют. Детей не втискивают искусственно в какой-либо определенный тип дыхания. Таким образом, каждый поющий ребенок вырабатывает у себя свой индивидуальный тип дыхания, соответствующий физической его природе.

Занятия по выправлению певческого дыхания ведутся в этом плане не только с отдельными учащимися, но и с небольшими группами детей, и в большинстве случаев с хорошими результатами.

Прилагаемые пневмограммы показывают разные формы дыхания, записанные перед началом занятий у детей, обучавшихся в вокальных классах Секции, и изменения дыхательных экскурсий груди и подложечки (живота), происходящие в процессе обучения.

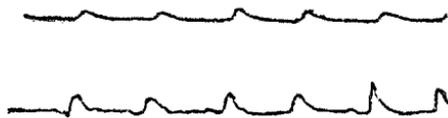


Рис. 19.

1-я пневмограмма (рис. 19) представляет собой запись дыхания до начала обучения ребенка, певшего очень вяло; движения груди и подложечки у него были выражены очень слабо, что на пневмограмме характеризуется очень слабым подъемом обеих кривых — грудной и подложечной.



Рис. 20.

2-я пневмограмма (рис. 20) записана у того же ребенка после третьего урока. Дыхание стало значительно активнее, что сказа-

лось в увеличении амплитуды кривых при исполнении той же песни.

3-я пневмограмма (рис. 21) записана у ребенка с дыханием напряженным, резко выраженным ключичного типа, порывистым,

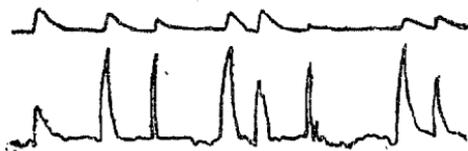


Рис. 21.

лишенным ритмичности. Кривые с обилием мелких зигзагов, не одинаковой амплитуды.

4-я пневмограмма (рис. 22) записана у второго ребенка после

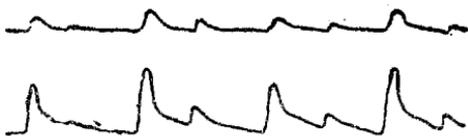


Рис. 22.

четырех занятий. Дыхание постепенно успокоилось, кривые стали более ровными. Зубцы исчезли.

Если в большинстве случаев никаких специальных упражнений в целях развития дыхания при пении (кроме описанных выше элементарных приемов) во время обучения детей в Секции не применяется, то в отношении детей, обнаруживающих значительную степень неустойчивости голоса (тремолирование), либо детей, поющих очень вяло, иногда уже приходится прибегать к некоторым специальным упражнениям дыхания в процессе пения, имеющим целью — в одних случаях успокоить, ослабить дыхание, а в других, наоборот, усилить, активизировать его.

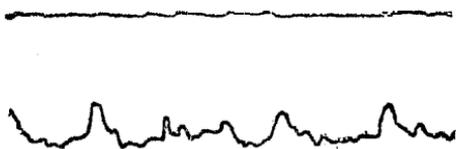


Рис. 23.

5-я пневмограмма (рис. 23) — это запись дыхания у ребенка с неустойчивым звуком до поступления в экспериментальную группу; кривая движений подложечки в мелких фестонах и зубцах, лишена отчетливости рисунка.

6-я пневмограмма записана через месяц после начала занятий. Кривые стали ровными, с определенным ритмом, звук стал более или менее устойчивым (рис. 24).



Рис. 24.

Следующая задача педагога — проследить за тем, чтобы ребенок свободно и достаточно широко открывал рот при пении.

Многие дети поют со „скованной“, „зажатой“ челюстью, вследствие чего гласные приобретают неопределенный, нечеткий характер: *a* представляет собой нечто среднее между *a* и *o*, *o* — смесь *a* и *y*, *e* похоже на *y* и т. п.

Плохая артикуляция гласных обычно сказывается у детей гораздо рельефнее в пении, чем в речи. Искаженные гласные в пении весьма отрицательно отражаются на характере певческого звука. Поэтому у ребенка надо раньше всего „раскрепостить“ рот, т. е. вызвать необходимую подвижность, эластичность в движениях рта (свободные движения нижней челюсти, активную подвижность губ и т. п.).

Опыт показал, что предварительные артикуляционно-речевые упражнения способствуют правильному, четкому артикулированию также и вокальных гласных, которые начинают произноситься детьми более ясно и определенно.

Достигается это применением речевых упражнений чисто артикуляционного порядка. Учащиеся проделывают упражнения на слогах *да, дэ, ди, до, ду, ды*, или *ма, мо, ми, мя, мы* с соответствующим каждой гласной достаточным раскрытием рта. Упражнения строятся так, чтобы учащийся начинал с той гласной, которая легче всего ему удастся, т. е. при произношении которой рот открывается наиболее естественно, без особых усилий.

Таким образом, первые упражнения сводятся к произношению слогов в таком виде:

да, да, да, . . . до, до, до, . . . дэ, дэ, дэ . . . и т. д.

Следующее упражнение — четкое произношение, принимающее характер скандирования ряда слогов:

да, дэ, ди, до, ду . . .

Учащегося не следует держать на одной какой-либо гласной, как бы трудно она ему ни давалась, а все время менять их, варьировать.

Далее упражнения постепенно усложняются, подбираются от-

дельные фразы, некоторые — с часто меняющимися гласными, например:

Трав-ка зе-ле-не-ет,
Сол-ныш-ко бле-стит...

или

Как мой са-дик... и т. п.

Качество звучания голоса у разных певцов не одинаково на различных гласных. В еще большей степени это замечается у детей и должно быть учтено при выборе порядка артикуляционных упражнений. С этой точки зрения очень важно начинать упражнения с тех именно гласных, на которых у данного учащегося голос звучит наиболее хорошо, и затем уже переходить в порядке известной последовательности к другим, хуже звучащим гласным.

Артикуляционные упражнения полезны не только для тех детей, у которых отмечается вялая артикуляция (малоподвижная челюсть, плохое открывание рта, „мертвые губы“), но и для всех поющих детей. Четкое и ясное произношение гласных в речи способствует правильному их звучанию в пении, что имеет решающее значение для качества певческого звука и всего пения в целом, главным образом, в смысле выразительности исполнения.

В порядке эксперимента мы делали опыт выработки у ребят вокальной дикции *методом декламации* и в этих целях перед разучиванием и исполнением песни предлагали детям повторно *продекламировать* ее текст.

Декламация, требующая, как известно, так же как и пение, большей, чем в речи активности (напряженности) артикуляционного аппарата, применялась нами, как переходная ступень между артикуляционными напряжениями в речи и специфически-вокальными напряжениями, необходимыми для четкого и энергичного, правильного звучания гласных в пении (условия — широкое раскрытие глотки, поднятие мягкого неба и т. п.).¹

При декламировании детьми текста разучиваемой песни (*не простая читка, а настоящее широкое декламирование текста на глубоком дыхании, с интонационными модуляциями и максимальной выразительностью*) мы одновременно внимательно следили за четкостью произносимых согласных, за подвижностью рта и мимикой ребят.

В тех случаях, когда четкое произношение согласных прививается слишком медленно, мы заставляем детей подчеркивать, удваивать и в известной мере даже утрировать согласные, а отдельные слоги скандировать; через некоторое время утрированность снимается, и

¹ Каждому языку свойственна определенная система расположений и напряжений артикуляционного аппарата. Преимущество, например итальянского языка (так называемое „удобство“ его для пения), являющегося *одним из наиболее „напряженных“* (по терминологии экспериментальной фонетики) языков, надо полагать и заключается, главным образом, в такой степени и форме напряженности артикулирующих органов в итальянской разговорной речи, которая приближает их к необходимому для правильного пения („вокального“ звучания гласных) напряжению артикулирующего аппарата; поэтому, очевидно, итальянский язык и считается наиболее удобным для пения и является наиболее употребительным при обучении пению („постановка голоса“) взрослых.

гласные начинают звучать нормально, но уже значительно более ясно, четко, гораздо лучше, чем до декламационного упражнения.

Параллельно с работой над улучшением артикуляции в речи, вводятся элементарные вокальные упражнения, имеющие целью приобретение навыков правильной артикуляции в пении. Вокально-артикуляционные упражнения дети поют также на гласных, в сочетании с согласными, иначе говоря, на разных слогах и словах. Опыт показывает, что вокализация, т. е. пение гласных в чистом виде, менее всего полезна.

И в этих (вокально-артикуляционных) упражнениях педагог внимательно следит за тем, чтобы дети достаточно свободно и широко раскрывали рот.

Говоря о необходимости „раскрепостить рот“ у поющего ребенка, т. е. заставить его достаточно широко открывать рот при пении, надо, однако, сказать, что для раскрытия рта установить какую-либо определенную, общую для всех учащихся норму невозможно. Рот — орган очень сложный по своей конструкции. Вся ротовая полость в целом и отдельные ее органы находятся при пении в непрерывном движении, при котором работа одной группы мышц мгновенно сменяется работой других. Следовательно, говоря о „раскрепощении рта“, надо иметь в виду не *широкое во что бы то ни стало, и тем более, не максимальное раскрытие его*, а соответствующую, индивидуальную, данному ребенку присущую, естественную для него *степень* (и форму) раскрытия рта, диктуемую анатомическими особенностями устройства его рта. На умение найти эти соответствующие установки рта раньше всего должно быть обращено внимание и педагога и учащегося.

Помимо анатомического устройства рта, в вокально-артикуляционных упражнениях педагогом должны быть учтены артикуляционные навыки, приобретаемые каждым поющим ребенком в периоде самостоятельного пения.

Поэтому для улучшения артикуляции пения необходимо иногда двум детям давать диаметрально противоположные упражнения. Нередко приходится долго биться даже над тем, чтобы отучить ребенка от слишком широкого раскрытия („распяливания“) рта в пении.

Между прочим с точки зрения правильной методики детского пения надо отметить крайне неразумное методическое указание, встречающееся в ряде пособий по хоровому детскому пению (в частности, в методическом сборнике, выпущенном Наркомпросом), что дети в пении должны открывать рот „на ширину пальца, согнутого в суставах“.

Не говоря уже о том, что это требование вовсе не выполнимо на некоторых гласных, например на *и* и *у*, такое „методическое“ указание не выдерживает никакой критики уже по одному тому, что оно создает у всех поющих детей одну форму, в которую насильственно „втискиваются“ дети, имеющие самое разнообразное индивидуальное устройство рта. У детей, поющих в хорах, где педагог во что бы то ни стало добивается раскрытия рта „на палец“, обыкновенно наблюдается застывшее выражение лица — „мертвая

маска". Шаблонное широкое раскрытие рта как методический прием неправильно еще и потому, что оно отрицает связь между внешней манерой пения и содержанием исполняемого, которое в разных случаях требует совершенно различных установок всех частей голосового аппарата, в частности — ротового отверстия. Дети, усвоившие однообразную манеру формирования гласных в пении, тем самым суживают круг своих исполнительских возможностей и поют обыкновенно недостаточно ярко и многогранно.

Наоборот, в хорах, где педагоги не придерживаются догмы раскрытия рта „на ширину пальца“, дети поют при самых различных положениях ротового отверстия, в зависимости от индивидуального строения их артикуляционного аппарата и содержания исполняемого, и от этого их пение только выигрывает.

Правильное артикулирование гласных в пении определяется не только степенью и формой раскрытия рта, но в не меньшей мере также и специфическим, повышенным по сравнению с речью, напряжением всех органов ротовой (рото-глоточной) полости: губ, мягкого неба, языка (его корня, спинки и кончика), передних и задних дужек и пр.

Именно благодаря особым напряжениям этих органов гласные в пении приобретают свои вокальные свойства, т. е. некоторую глубину и округлость, придающую им более темную, чем в речевых гласных, окраску.

Помочь ребенку найти нужную установку и степень активности артикулирующих органов, обеспечивающую правильное для каждого данного голоса звучание всех гласных, — это важнейшая и, надо сказать, наиболее трудная задача педагога.

Дать какие-либо определенные методические установки и приемы для выработки нужной окраски голоса (гласных), ввиду чрезвычайно разнообразного строения артикуляционного аппарата и характера голоса у разных индивидуумов, также не представляется возможным.

В зависимости от индивидуальности ученика приходится прибегать к целому арсеналу вспомогательных способов воздействия на ученика: и к методу подражания („показа“), и к возбуждению того или иного движения органов ротовой полости методом „подсказа“ движения, и к пассивному вызыванию того или иного двигательного ощущения (например — „сформировать“ руками положение губ при пении той или иной гласной, т. е. придать ротовому отверстию нужную форму, надавить ложкой на язык, поднять ложкой мягкое небо, губы, и пр.).

Говоря о методе подражания (показу педагога), необходимо отметить, что присущая детям подражательная способность („дети — как обезьяны“) только в том случае окажется полезной в вокально-педагогическом процессе, если она будет использована рационально. Конкретно это означает, что подражание как метод ни в коем случае не должно доходить до такой формы и степени, чтобы превращаться в точное копирование педагога. Иначе оно перестанет быть тем, чем оно должно быть, т. е. не будет больше методом иллюстрации, показа. Учащийся должен подражать не самому звуку

педагога, а лишь его манере звукоподдачи; это понятно тем более потому, что ребенок при всем желании не может в достаточной мере *подражать* голосу взрослого, значительно отличающемуся по своему характеру (тембру) от тембра детского голоса. Но даже и в том случае, если бы копирование звука педагога учащемуся в какой-то мере и удалось, оно привело бы скорее к имитированию звука педагога — моменту, совершенно недопустимому в вокальной работе с детьми.

Наличие у педагога хорошего голоса — явление несомненно положительное с педагогической точки зрения, но вовсе не обязательное для успеха работы. С другой стороны, для педагога является уже совершенно обязательной определенная культура голоса, т. е. хорошо поставленный звук, умение пользоваться своим звуком.

При методе подражания происходят процессы, аналогичные тем, какие имеют место при обучении детей иностранным языкам, когда в качестве преподавателей приглашаются, по возможности, лица, в совершенстве владеющие произношением изучаемого языка.

В таком же тщательном „акустическом уходе“ или хорошей „акустической обстановке“ нуждаются и обучающиеся пению дети, особенно в первом периоде их вокального воспитания, когда навыки, как хорошие, так и дурные, образуются особенно легко.

Неправильное использование метода подражания может привести к тому, что учащийся будет терять индивидуальные особенности своего голоса — наиболее ценное качество каждого вокалиста.

Что касается метода пассивного внешнего возбуждения ощущения движения у учащегося, о чем уже говорилось, то он основан на возбуждении мышечной реакции (мышечное чувство) у учащегося, т. е. некоторого ощущения положения органов, а также ощущения меры и качества мышечного напряжения и натяжения. Это ощущение, несколько раз повторенное путем пассивного (рукой педагога) возбуждения органа, в дальнейшем фиксируется как привычное. Но мышечное чувство, как и подражательная способность, бывает субъективно различно у разных индивидуумов. У некоторых оно слабо проявляется и с трудом поддается развитию. Поэтому в работе с детьми наиболее часто применяется метод „подсказа“ движений.

От умения „подсказать“ ребенку нужное движение, „навести“ его на соответствующее напряжение органов артикуляционного аппарата в конечном счете преимущественно и зависит успех вокально-технической работы с ребенком. Громадную роль в данном случае играют „вокальное ухо“ педагога, его опыт и, наконец (что является, пожалуй, самым главным), его педагогическая одаренность.

Здесь же необходимо еще раз подчеркнуть, что в отношении детей является совершенно неуместным применение ряда методических приемов, чрезвычайно распространенных в практике обучения взрослых, вроде таких, например, как требование „направить звук вперед“, „выдвинуть звук“, „послать его к передним зубам“, „сконцентрировать звук“, „поставить выше“, „ближе“, „не загонять в затылок“ и пр.

Кстати сказать, применение всего этого лексикона и в практике обучения взрослых дает больше отрицательных, нежели положительных результатов, а при вокальном воспитании детей уже совершенно недопустимо.

Если ребенка можно заставить подражать звуку педагога или вызвать („подсказать“) у него то или иное движение, то ни в коем случае не следует добиваться от него каких-либо *абстрактных* представлений о звуковых феноменах, могущих будто бы улучшить звучание голоса, а тем более таких, которые нереальны, которых фактически не существует. Не получив от педагога *конкретных* указаний, что именно нужно сделать, *какие* движения надо произвести в том или ином случае, ребенок невольно будет вызывать у себя ряд хаотических движений артикуляционного аппарата, только затрудняющих вокально-педагогический процесс. В этом я неоднократно убеждался, когда педагоги Секции в первое время, еще не имея достаточного опыта вокальной работы с детьми, по создавшейся традиции пытались пользоваться вышеупомянутой терминологией и представлениями.

После того как ребенок в какой-то степени усвоил элементарные вокально-артикуляционные навыки, приступают к вокальным упражнениям, а параллельно — и к разучиванию легкой детской песни.

Упражнения поются на трезвучии или звукоряде в пределах первой октавы, коротким звуком, в направлении сверху вниз.

Такие упражнения полезны по следующим причинам: на верхних нотах обычно меньше выражено грудное звучание, от которого чаще всего приходится отучать детей; при пении сверху вниз учащийся постепенно переносит головной звук с верхних нот на более низкие; далее — коротким звуком, взятым непринужденно, без всякого напряжения и почти *piano*, легче всего вызвать у ребенка ощущение легкого звука, т. е. того именно качества, которое является наиболее характерным и ценным в детском голосе; наконец, при таком приеме учащийся не успевает достаточно „опереть звук на грудь“, т. е. произвести его форсированно и напряженно.

Чем больше „чужеродных наслоений“ проявляется в голосе учащегося, тем дольше приходится его держать на этих упражнениях. Лишь после того как ребенок в некоторой степени усвоил (услышал и почувствовал), каким приблизительно должен быть его звук, можно перейти на пение тех же упражнений *legato*.

Все упражнения как на коротком, так и на протяжном звуке должны исполняться с сохранением двух основных условий: *четкой артикуляции гласных и абсолютно чистой интонации.*

Особенное внимание надо обратить на чистоту интонации, которая в детском пении часто находится не на должной высоте.

Помимо случаев, когда нечистое интонирование является результатом недостаточно развитого музыкального слуха, наиболее часто оно вызывается, по нашим наблюдениям, следующими причинами: неумением детей сосредоточиться (рассеяние внимания), недостаточно внимательным прислушиванием к звучанию инстру-

мента, форсированным, или, наоборот, слишком вялым дыханием, чрезмерно громким пением и пр. Поэтому особенно важно обращать внимание на чистоту интонации с первых же шагов обучения, применяя в каждом отдельном случае соответствующее методическое мероприятие.

Педагог не должен допустить у ученика ни одной фальшивой ноты. Здесь требуется строгое отношение к каждому неточно спетому звуку. Ребенка надо научить с самого начала внимательно следить за собой; иначе в дальнейшем будет очень трудно добиться у него точной координации слуха и голоса. Особенно это должно быть учтено в отношении детей, не обладающих особенно хорошим слухом. С ними важно усиленно заниматься сольфеджированием для развития слуха. Перед педагогом теоретического класса надо особо подчеркнуть необходимость сугубо внимательного отношения к точному интонированию у детей со слабо развитыми музыкальными способностями или недостаточным музыкальным слухом. Эта сторона воспитания ребенка играет исключительную роль во всей системе вокальной работы с детьми.

Примеры упражнений:

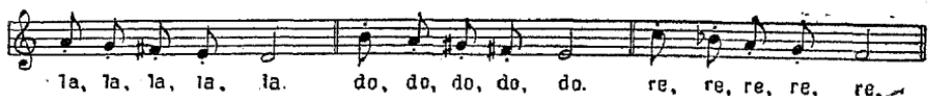
А. Упражнение на отрывистом звуке:



Б. То же упражнение со словами на различные гласные:



В. Звукоряд на отрывистом звуке:



Г. Звукоряд на коротком и на протяжном звуках:



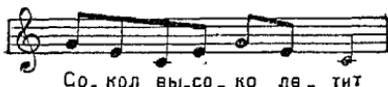
Приведенные примитивные упражнения являются только примерными: их основная задача — вызвать естественное звучание детского голоса. При индивидуальном подходе к каждому учащемуся, являющемуся совершенно обязательным условием успешного обучения, педагог применяет упражнения в различных комбинациях и вариантах. В число дальнейших упражнений включаются, как необходимый этап развития слуха, мажорная и минорная гаммы.

Приведенные выше приемы упражнений применяются как к детям „вокально“ здоровым, так и к нездоровым в вокальном отношении. В первом случае они играют роль профилактики, во втором — лечения.

Особенно важен индивидуальный подход к каждому ребенку в работе с детьми, имеющими те или иные дефекты в голосе или приобретшими дурные навыки в пении. В этих случаях приходится прибегать к гораздо большему „ассортименту“ приемов и упражнений (и „изобретать“ их), чем по отношению к детям, у которых голос развивается более или менее нормально, без заметных отклонений, и занятия с которыми сводятся, в сущности говоря, к профилактике, т. е. к наблюдению за дальнейшим нормальным развитием их голоса и предупреждению возможных отклонений.

С учащимися, у которых имеется открытый, вульгарный („уличный“) звук, проводится упражнение на темных (глубоких) гласных — *о* и *у*. Поются отдельно слова и фразы, преимущественно с „темными“ гласными; например, „ворон к ворону летит, ворон ворону кричит“ и т. п., причем особое внимание обращается на движение губ, которые должны послушно выдвигаться вперед. Это особенно относится к гласной *у*, которая очень часто произносится при малом напряжении губ и недостаточном выпячивании их вперед, в результате чего *у* теряет свою определенную акустическую окраску и звучит ближе к *о*.

Примерное упражнение на гласную *о*:



Примерное упражнение на гласную *у*:



С детьми, у которых звук слишком темный, глубокий, заглушенный (по вокальной терминологии — „далекая“ или „низкая“ позиция звука, „звук в затылке“, „загнанный“ звук и т. п.), надо работать на светлых гласных *е* и *и*; упражнения на слова: „тишина“, „миленький“, „синие“, „травка зеленеет“ и т. п. Работа на гласной *и* особенно полезна для детей, поющих при низком положении гортани, что обычно имеет место при пении форсированным грудным звуком. При упражнении на гласную *и* (требующую наиболее высокого среди других гласных положения гортани) учащийся постепенно приучается к более высокому положению гортани при пении; это способствует восстановлению утерянного ребенком естественного, легкого головного звучания голоса.

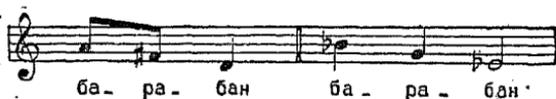
Примерное упражнение на гласную и:



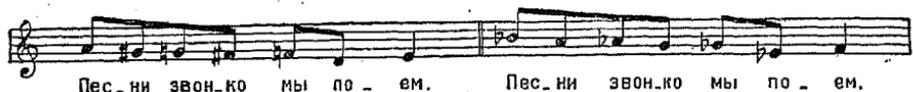
Некоторым детям особенно трудно удается переход с гласной *э* на другие гласные.

Особенно часто детям трудно дается переход с гласной *и* на *э*. При наличии двух стоящих по соседству гласных *и* и *э* они обе гласные произносятся как *и*. Например, вместо миленький — миленыйкий.

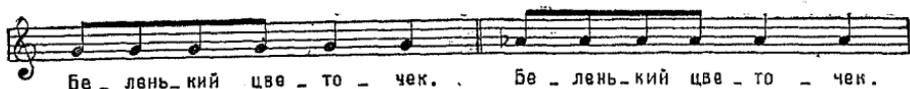
Примерное упражнение на гласную а:



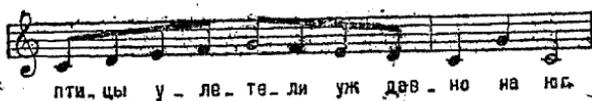
Примерное упражнение на полутон, терцию и секунду (для развития слуха):



Примерное упражнение на одной ноте (для выработки точной интонации):



Примерное упражнение для детей, затрудняющихся после звукоряда (идущего вверх и вниз) петь более далекие интервалы:



Примерное упражнение на подвижность звука (на все гласные):

Гречанинов

МА - НИ, МА - НИ МА - КО - ВОЧ - НИ
ЗО - ЛО - ТЫ - Е ГО - ЛО - ВОЧ - НИ

Примерное упражнение для выработки певучести звука:

БА - Ю, БА - ЮШ - НИ БА - Ю БА - Ю, БА - ЮШ - НИ БА - Ю

Примерное упражнение для борьбы с „подъездами“:

„КОЛЫБЕЛЬНАЯ“

А.К.Лядов

БА - Ю, БА - ЮШ - НИ БА - Ю.

„КРАСНЫЙ САРАФАН“

Варламов

ДИ - ТЯ МО - Е, ДИ - ТЯТ - КО!

„КОЛЫБЕЛЬНАЯ“

А.К.Лядов

СОН ХО - ДИТ ПО ЛАВ - КЕ, ДРЕ - МА ПО СЕ - НЯМ

Разные формы неустойчивости звука у детей, доходящей в некоторых случаях до явно выраженного тремолирования, вызываются, по нашим наблюдениям, преимущественно следующими причинами:

- 1) перегруженным, форсированным пением: чаще всего насажённость на грудное звучание или злоупотребление верхним отрезком диапазона, а в результате этого — усталость голосового аппарата (разные виды и степени „фонастении“);
- 2) вялой, лишенной нужной степени напряжённости, работой голосового аппарата (органов дыхания, артикуляции и пр.);
- 3) общей нервной структурой ребенка.

В зависимости от причины, вызывающей неустойчивость звука, применяются те или иные методические мероприятия и приемы. В первом случае даются вокальные упражнения в очень медлен-

ном темпе, на полном легато, на спокойном дыхании, преимущественно на piano или mezzo-forte, но ни в коем случае — на forte.

Упражнения строятся на тесных интервалах, не превышающих большой терции, а наиболее часто — на полутонах. В этом случае нет необходимости для значительных перемещений гортани вверх и вниз, что для данной цели („успокоить гортань“) является очень важным. Упражнения даются, главным образом, на слогах и словах с „нейтральными“ гласными (а и я), на которых звукоизвлечение для большинства детей является наиболее легким. Но и здесь все же выбор гласных должен быть строго индивидуальным. Так, встречаются дети, которым, наоборот, наиболее легко даются другие гласные, например и, е и пр.

Диапазон упражнений вначале очень ограничен — от фа¹ до ля¹, и только после того как гортань начинает успокаиваться, диапазон несколько расширяется. никогда, однако, не переходя за до². При этом замечается, что увеличение диапазона, на котором производятся упражнения, в сторону нижнего регистра дает большую устойчивость голосу, нежели в сторону верхнего.

Примерное упражнение для голосов с неустойчивым звуком:



Во втором случае, т. е. при неустойчивости звука или тремолировании, как результате вялости, расслабленности голосового аппарата (что обычно сопровождается также недостаточным напряжением всего корпуса, шеи, мимических мышц лица и пр.), даются упражнения, способствующие поднятию его тонуса, упражнения для укрепления корпуса, дыхательного аппарата, для более активной артикуляции гласных. В конечном результате, они увеличивают напряжение мышечного аппарата гортани и, как следствие этого, ведут к большей устойчивости звука.

Наконец при неустойчивости звука, имеющей источником общую нервную расслабленность учащегося, применяются мероприятия для поднятия его нервного тонуса. В некоторых случаях может потребоваться вмешательство врача-невропатолога. Что же касается работы над укреплением голосового аппарата, то она сводится, примерно, к тем же методическим мероприятиям, что и в отношении детей второй группы.

Ценную услугу при тремолировании звука нередко оказывают физиотерапевтические мероприятия, обычно применяемые в фониатрии при лечении функциональных заболеваний голосового аппарата (фонастения), — электризация гортани, вибрационный массаж, синхронная фарадизация, тонизирующие средства, укрепляющие ванны и пр.

К дефектам, часто встречающимся в пении у детей, надо отнести сильно „зжатую“ и трясущуюся челюсть, нередко в связи с этим также синхронные колебательные движения головы,

а иногда (в отдельных случаях)—и всей верхней половины туловища. Этот недостаток часто наблюдается у особо нервных детей. Поэтому устранить его приходится путем воздействия на всю психику ребенка. Спокойная обстановка занятий, товарищеский контакт между учащимися и педагогом, полное доверие к последнему играют в данном случае решающую роль. Результаты в некоторых случаях исключительно благоприятны.

Правильно организованные, умело и осторожно проводимые вокальные занятия оказывают плодотворное влияние на все поведение учащегося. Дети, в начале обучения пению проявлявшие большую нервность (беспокойно стояли, трясли головой, „сражали“, непрерывно мяти в руках носовой платок, хватались за окружающие предметы, блуждали беспокойным взором, поверхностно-часто и коротко дышали и т. п.), от урока к уроку успокаиваются; вместе с тем уменьшаются и дрожание и сильная „зжатость челюсти“.

Вокальные упражнения сводятся в общем к тем же облегчающим звукоизвлечение мероприятиям.

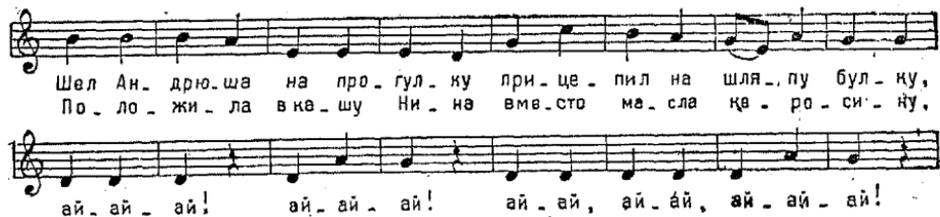
Дефекты в голосе у детей изживаются при правильно поставленных занятиях сравнительно легко, причем у детей младшего возраста это удается особенно быстро, иногда в 5—6 уроков. Чем старше учащийся, чем больше закреплены дурные навыки, тем труднее их исправить, так как эти навыки нередко приобретают уже характер „второй природы“. И все же отучить детей от этих недостатков удается несравненно легче и в значительно более короткий срок, нежели обучающихся пению взрослых.

Детям вялым, которых нужно „расшевелить“ (вызвать активное движение лицевых мышц и органов артикуляции, а также выразительность исполнения), полезно давать шуточные и веселые песни.

Примерные упражнения со словами для детей вялых или детей, у которых при пении очень неподвижно и невыразительно лицо:



„ШУТОЧНАЯ“, муз Раухвергера.



„МЫШКА“, муз. Лобачева.

Мыш-ка ве-се-ло жи-ла, на пу-ху в уг-лу сна,
 Мыш-ка в крыш-ку за-бра-лась и там сли-вок на-пи-
 ла, а-да ма-сло, сыр и са-до, но все мыш-ке бы-ло
 лась, мыш-ку в крыш-ке из-ло-ви-ли и ей хвост-тин от-ру-
 ма-ло ура-та-та! Мыш-ка ве-се-ло жи-ла,
 би-ли. Ста-ла мыш-ка без хво-ста

„ШУТОЧНАЯ ПЕСНЯ“, муз. Старокадомского.

Припев
 Встал Ки-рю-ша спо-за-ран-ку, на-дел куртку на из-нан-ку, как же
 Стал Ки-рю-ша мыть-ся мы-лом, вме-сто мы-ла взял чер-ки-ла,
 Стал Ки-рю-ша есть о-крош-ку, взял он щеп-ку вме-сто дож-ки,
 Стал Ки-рю-ша мыть по-су-ду, о-де-я-лом вы-тер блю-до,
 По-сти-рал платок Ки-рю-ша, и внар-ма-не е-го су-шиг,
 Про-пля-сал Ки-рю-ша пляс-ку, по-те-рял сно-ги под-вяз-ку,
 как? как же так? Ах, ка-кой же он чу-дак!

Методический подход к детям разных возрастов, естественно, не может быть одинаковым. Разница возраста покоющих школьников весьма значительна (от 9—11 до 16—17 лет).

Обучающиеся пению дети могут быть разделены на две группы: первая — дети младшего и среднего школьного возраста, вторая — старшие дети.

Вышеизложенные методические приемы и упражнения оказываются вполне уместными и дающими хорошие результаты в отношении детей младшего и среднего возраста, но для старшего возраста (подростков) они во многих случаях могут оказаться уже недостаточными, неподходящими — тем более для взрослых девушек, обучающихся в последних классах средней школы и обладающих уже вполне сформировавшимся голосом взрослой женщины. Вопрос о применении того или иного метода — дело педагога, его чутья, вокального слуха и опыта.

Все вышеприведенные методы работы с детьми относятся в равной мере к девочкам и мальчикам. Однако на занятиях с мальчиками надо остановиться особо.

Занятия с мальчиками ведутся в классах пения лишь до появления признаков приближающейся мутации. С этого момента мальчики поступают под наблюдение экспериментально-учебной

лаборатории, куда они периодически являются для осмотра состояния голосового аппарата, прослушания и инструктирования. Наблюдение за поющими мальчиками в периоде мутации, помимо задач чисто исследовательских, имеет целью установить контакт между ними и Секцией. В течение всего мутационного периода мальчики находятся под контролем и, что еще важнее, под определенным влиянием. Это имеет большое значение в смысле охраны голоса, бережного отношения мальчиков к своему голосу в этом крайне опасном для него периоде.

Наблюдение в лаборатории за мальчиками ведется в продолжение некоторого времени и после того как мутация кажется закончившейся.

Вокальные произведения должны даваться детям в полном соответствии с их техническими возможностями, уровнем музыкального мышления и общим развитием. Невыполнение этого условия неизбежно будет тормозить общий музыкально-вокальный рост учащегося. Так, например, в юном певце может воспитаться гипертрофированная эмоциональность, далеко перерастающая его технический и музыкально-художественный уровень, и, наоборот, особый упор на техническую сторону пения может отвлечь внимание учащегося от музыкально-художественной и эмоциональной стороны исполнения. Ни в коем случае нельзя допускать усиленного развития учащегося в одном каком-либо направлении, так как это исключает полноценное, гармоническое развитие его исполнительских навыков в широком смысле слова.

Не менее важным условием соблюдения координации в развитии юного певца является определенная, планомерно проводимая последовательность трудности учебного материала как технического, так и художественного, который, однако, должен для каждого учащегося подбираться индивидуально: учащийся не должен быть в плену у учебного материала.

В вокальной работе с детьми не должно быть разрыва между техническим и музыкально-художественным развитием ученика. Установить правильное равновесие между этими двумя сторонами вокального воспитания ребенка — это важнейшая задача педагога. Здесь должно иметь место художественно-техническое единство, где техника всецело подчинена художественно-музыкальным импульсам.

Ни в коем случае нельзя механически разделять занятия на этапы технический и музыкальный (что можно часто наблюдать в практике обучения пению взрослых): сперва развивать лишь технику и лишь в дальнейшем приступить к исполнительству, т. е. к пению в собственном смысле. Занятия должны быть организованы таким образом, чтобы они обеспечивали всестороннее развитие этого действительно необходимого единства. Но это, конечно, вовсе не значит, что техническая культура голоса должна быть отодвинута на задний план. Мало того, в некоторых случаях может понадобиться чисто технический эпизод работы или хотя бы некоторый период, когда основной упор в работе должен быть сделан именно на технической стороне развития уче-

ника. Наконец, иногда может случиться и так, что полезно будет некоторое время вовсе не давать учащемуся музыкальных произведений, а держать его только на упражнениях. Все же надо сказать, что преимущественная часть работы по воспитанию детского голоса и пения проводится с первых же дней на песенном материале, а не на упражнениях.

Художественная иллюстрация (трактовка) педагогом разучиваемого вокального произведения приобретает в системе музыкально-вокального воспитания ребенка огромное значение. Она должна стимулировать художественное мышление ученика, вызвать его активность. Однако и здесь, как и при демонстрации технических моментов в пении, не должно иметь места требование слепого подражания педагогу. Показ педагога, сопровождаемый соответствующими объяснениями, анализом разучиваемого произведения, должен дать учащемуся лишь представление о стиле и характере вещи и параллельно вызвать у него собственную художественную инициативу. Иллюстрация педагога ни в коем случае не должна поработить учащегося, делать его слепым исполнителем воли педагога, не должна превращать его лишь в точного копировщика. Само собой понятно, что чем выше будет качество художественного показа педагога, тем больше хороших, полезных элементов вынесет из него учащийся. При разучивании нового художественного произведения педагог не должен „натаскивать“ ученика, т. е. искусственно навязывать ему свой собственный вкус и прививать еще несоответствующие техническому и художественному уровню ученика навыки. Исполнение учеником художественного произведения без участия его, ученика, собственной индивидуальности, без личной творческой направленности, исполнение, не согретое собственным „нутром“ поющего, несмотря на кажущееся иногда внешнее благополучие исполнения, в конце концов, все же окажется холодным, мертвым, не трогающим слушателя.

Воспитание в ребенке музыкальности и чувства ритма, а также четкое усвоение им метра — этих важнейших для вокальной культуры элементов с первых шагов обучения — имеют огромное влияние на весь дальнейший „музыкально-вокальный рост“ ребенка и всю „вокальную жизнь“ певца.¹

Необходимо приучить детей к дирижированию рукой, вернее, к тактированию во время пения, в то же время строго следя за тем, чтобы они не отстукивали ритм ногой. Этот навык можно прививать на упражнениях, легких песнях или на „Вокальных пьесах без слов“, написанных Ю. Вейсберг специально для детей. Тактирование дается далеко не одинаково всем детям, а некоторым — с огромным трудом. Все же при известной настойчивости и постепенном увеличении трудности метра и ритмического рисунка, координирование движения со звуком, в конце концов, удастся всем без исключения детям.

¹ Дети, обучающиеся в вокальной студии, посещают специальный класс теории музыки. Организован также класс вспомогательного фортепиано.

В начале обучения воспитание чувства ритма и метра основывается, главным образом, на эмпирическом восприятии; в дальнейшем, по мере музыкального развития ребенка, вносится также элемент теоретического познания ритмико-метрических закономерностей.

Навык к тактированию надо воспитывать, начиная с самых простых музыкальных форм, преимущественно коллективно, по группам, составляемым по возрастному признаку или по степени музыкального развития детей.

Не меньшую роль в вокальном воспитании ребенка играет развитие в нем вокальной грамотности, т. е. приучение его к соблюдению знаков препинания, правильному ударению в слове, верному логическому ударению в фразе. Как известно, во многих вокальных произведениях сильная (ударяемая) часть слова нередко не соответствует сильной части в музыке; наиболее часто это встречается в произведениях с переводным текстом. На обязанности педагога лежит неуклонное наблюдение за тем, чтобы это несоответствие было максимально сглажено.

Тем более недопустимы неправильные акценты там, где сильное время в музыке и слове совпадают. Так, например, большинство детей поет со следующими акцентами:

Пчел-ки за-тих-ли в саду,
Рыб-ки ус-ну-ли в пру-ду,
Ме-сяц на не-бе бле-стит и т. д.

Как мой са-дик свеж и зе-лен и т. д.

в то время как надо исполнять:

Пчёл-ки за-тих-ли в са-ду,
Рыб-ки ус-ну-ли в пру-ду.
Ме-сяц на не-бе бле-стит и т. д.

или

Как мой са-дик
Свеж и зе-лен и т. д.

К вокальной грамотности относится также умение дышать во-время, брать „логическое“ дыхание. Педагог должен тщательно заботиться о том, чтобы воспитать в ребенке сознательное отношение к смыслу текста и логической структуре музыкальной фразы. Музыкальные работники и руководители хоровых кружков обычно обращают на это мало внимания, и большинство детей, приходящих в Секцию, поет обыкновенно так:

Ветер песенку несет,
А кому не знает,
Та кому она поймет,
От кого узнает,

т. е. неправильно выполняет знаки препинания и берет дыхание не там, где надо. Следует петь так:

Ветер песенку несет,
А кому — не знает,
Та, кому она, — поймет,
От кого — узнает.

Об этом приходится говорить, поскольку дети в массе часто поют неграмотно, в то время как при свойственной им большой восприимчивости они могут петь очень культурно, если эта культура будет им прививаться с самого начала занятий.

Психическая структура детей крайне разнообразна. Задача педагога — подробно изучить ребенка, вскрыть его внутреннюю (психическую) сущность.

Дети очень любят петь, но любовь эта выражается у них по-разному.

Замкнутый ребенок с трудом раскрывает себя в пении, в то время как эмоциональный ребенок обычно не стесняется показать себя в полной мере. Излишняя эмоциональность ребенка часто мешает правильному пению (ввиду недостаточного соответствия между эмоциональным напряжением и техническими средствами выражения), но это же свойство может быть как нельзя лучше использовано опытным педагогом.

Вялые замкнутые дети являются для педагога наиболее трудным материалом на первой стадии обучения.

Что касается детей младшего школьного возраста и в особенности дошкольников, то они очень любят петь мелодию на свой лад („сочинять“) даже в том случае, когда педагог четко наигрывает или напевает истинную мелодию. К этой тенденции детей надо отнестись с достаточной серьезностью. Необходимо с первых же уроков фиксировать внимание детей на необходимости петь точно — так, как написано в нотах, иначе детские вариации входят в привычку, отучить от которой будет в дальнейшем трудно.

Детям быстро надоедают одни и те же песни (вернее, у них заметно выражено стремление разучивать и исполнять все новые и новые произведения).

Не доучив окончательно старые вещи и тщательно не проработав их, дети начинают требовать нового материала. В этом случае педагог должен проявить известную гибкость и не быть слишком педантичным, но, с другой стороны, все же быть настороже, так как излишняя уступчивость может оказаться вредной. Держать ребенка долго на одной песне, которая ему надоела или не нравится, — значит погасить в нем, быть может, интерес к работе; слишком же легко поддаваться требованию ребенка означало бы потворствовать несерьезному отношению учащегося к работе. Здесь нужна большая осторожность в подходе к каждому ребенку в отдельности. Прежде всего необходимо доискиваться причины, почему ребенку быстро надоедает разучиваемая или выученная песня. Если у ребенка это явление постоянное, — лучше всего перевести его на разучивание нового материала, но с возвратом к прежней (прежним) недоработанной песне. Если же

это явление единичное, случайное, вызванное просто тем, что данная песня не нравится учащемуся, то можно незаметно для него самого разучивание или исполнение этой песни отложить и заменить ее другой, более нравящейся.

Урок с младшими детьми, обладающими нормально звучащим голосом, начинается с легких упражнений, продолжающихся в среднем 2—3 минуты, а с детьми среднего возраста — около 5 минут. Цель этих упражнений — проверка звучания голоса и работа преимущественно над артикуляцией; лишь в некоторых отдельных случаях — коррекция звука, точное интонирование, сохранение легкости звукоизвлечения и т. п.

С детьми, в голосе которых обнаруживаются те или иные ненормальные явления, продолжительность упражнений увеличивается до 5—7 минут; цель их в данном случае — не только проверка звучания голоса, но и работа над исправлением его дефектов.

После этого переходят к разучиванию или исполнению той или иной песни. В предварительные упражнения полезно включать слова и фразы, встречающиеся в песне.

Если произведение проходит впервые, то, как это было отмечено выше, очень полезно, чтобы оно было раньше продемонстрировано (снято) самим педагогом.

Исполняемая песня должна быть выучена ребенком совершенно точно.

Школьники поют в большинстве случаев с грубыми мелодическими и ритмическими ошибками. Происходит это оттого, что дети обычно начинают самостоятельно исполнять песни до того как они достаточно точно и хорошо ими выучены, поют и повторяют их бесконтрольно дома и в школе с вариантами собственной композиции. Такая же тенденция наблюдается и у детей, учащихся в классах пения.

Поэтому крайне важно, чтобы прорабатываемые в классе вещи были тщательно разучены. Ребенок должен точно усвоить новую мелодию и в особенности те места, где мелодия, повторяясь в основном, меняет частично свой мелодический или ритмический рисунок, так как они чаще всего трудно запоминаются детьми. Педагог должен особо останавливать на них внимание учащихся и запрещать им исполнять разучиваемую песню до тех пор, пока она окончательно не зафиксирована в памяти.

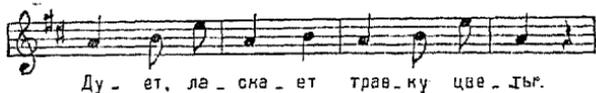
Упомянутые выше „Вокальные пьесы без слов“, написанные Ю. Вейсберг по заданию Секции специально для детей, с учетом свойств детского голоса (диапазон, дыхание, последовательность технической и музыкальной трудности) и совместно с Секцией проработанные, могут служить очень хорошим материалом для вокального воспитания детей, в частности — воспитания чувства мелодии. Помимо того, они заключают в себе разнообразие мелодий и повторений их в различных вариациях, а потому очень полезны как материал для музыкально-вокальной проработки. Приводим как образец три отрывка из „Вокальных пьес без слов“ Ю. Вейсберг, а также отрывок из „Вечерней песенки“ Мусоргского.

В приведенных примерах дети в большинстве случаев обнаруживают тенденцию петь одинаково оба мелодических рисунка, имеющие небольшую разницу в музыкальном построении (отмечено подчеркиванием).

„ВОКАЛЬНЫЕ ПЬЕСЫ БЕЗ СЛОВ“. Ю. Вейсберг.



Из „ВЕЧЕРНЕЙ ПЕСЕНКИ“ Мусоргского.



Часть урока обязательно должна быть посвящена повторению пройденного репертуара.

Демонстрирование педагогом новой вещи старшим детям (12—16 лет) может быть проведено перед целой группой учащихся одного приблизительно возраста. Оно должно вызвать обмен мнений среди учащихся как по поводу ее содержания, так и музыкальной формы. Младшим детям необходимо спеть песню каждому в отдельности, с тем чтобы они могли с голоса, а также при подыгрывании педагогом на рояле, непосредственно ее перенять. Самостоятельно разучивать новые вещи учащиеся должны только тогда, когда они к этому достаточно подготовлены в музыкальном и вокальном отношениях.

Формы работы с детьми при разучивании нового материала должны быть строго индивидуальны. Менее музыкальным детям лучше давать сначала те песни, которые они уже слышали в классе пения и которые, естественно, легче будут восприняты и скорее уложатся в памяти. Такие дети скорее и легче воспринимают

и запоминают новое произведение при коллективном (двое-трое детей вместе) разучивании. Более музыкальным детям можно давать сразу новые песни (с тем же, однако, условием, чтобы педагог раньше сам пропел их учащимся).

Очень важно, чтобы перед разучиванием новой песни текст ее был предварительно переписан учащимся и выучен наизусть. Чем лучше учащийся знает текст, тем лучше он воспримет песню в целом, так как при уже усвоенном тексте внимание учащегося не будет раздваиваться.

Детальное изучение ребенка, знакомство с его внутренним миром, с условиями быта и среды, оказывающими на него повседневное влияние, а также с его внутренними интересами, дают ключ к выбору методических мероприятий, которые должны быть применены к данному ребенку. Если эмоциональность, а вместе с ней и общая музыкальность в исполнении развиваются иногда медленно, то все же планомерная, настойчиво проводимая педагогом работа над музыкальной культурой и художественным развитием ребенка рано или поздно дает хорошие результаты.

Научить ребенка мыслить музыкальными образами — нелегкая задача для педагога. Разучиваемая песня должна запечатлеться в памяти и воображении ребенка не одним только напевом, но и всем своим художественным смыслом.

Задача педагога — помочь ребенку вызвать у себя художественные образы произведения, что в свою очередь способствует эмоциональности ребенка в исполнении художественного произведения. Чем больше красок будет вложено педагогом в музыкальное произведение при демонстрировании его учащемуся, чем рельефнее будет выражена художественная сущность произведения, тем лучше воспримет его учащийся и тем больше эмоциональности ребенок выявит в своем собственном исполнении.

Иногда надо дать учащемуся петь параллельно две или три песни, контрастирующие по форме и содержанию, например: две песни Кюи: „Осень“ и „Зима“, с одной стороны, и его же „Ласточки“, с другой, где ярко выражены совершенно противоположные настроения. Первые две песни могут служить образцом грустной и созерцательной лирики, третья — образец лирики, яркой и экспансивной. Другой пример: песня „По пыльной дороге“ Шехтера, — образец драматической, революционной песни, требующей глубокого эмоционального настроения, и как контраст — веселая хоровая песня, вроде „Пойду ль я, выйду ль я“ или „Во поле березонька стояла“ и пр.

Такие контрасты легче всего улавливаются детьми, невольно заставляя их задумываться и прочувствовать содержание новой вещи, и помогают ребенку, если не сразу, то постепенно выявлять свое внутреннее „я“.

Эмоциональность и выразительность пения одновременно действуют также лучшему звукоизвлечению.

Индивидуальные занятия с детьми младшего и среднего возраста ведутся один-два раза в шестидневку не более 15—20 минут.

При более продолжительном уроке нередко наблюдается ослабление внимания (особенно у 9—10-летних), а у некоторых детей — и признаки общей усталости. Дети старших возрастов занимаются также один-два раза в шестидневку по 20—30 минут.

Обычно время урока распределяется приблизительно так:

Дети от 9 до 11 лет:

- 3 минуты — упражнения,
- 5 минут — пропевание учебного материала,
- 3 минуты — демонстрация педагогом новой песни,
- 4 минуты — разучивание новой песни.

На тех же уроках, на которых не разучивается новая песня, повторяется старый репертуар, с упором на качество исполнения.

Дети от 11 до 14 лет:

- 3—5 минут — упражнения,
- 2 минуты — вокализы,
- 5 минут — работа над уже разученными песнями,
- 5 минут — разучивание нового материала.

Дети от 14 до 16 лет:

- 5 минут — упражнения,
- 3 минуты — вокализы,
- 8—15 минут (в зависимости от характера голоса и степени музыкальности) — исполнение выученных песен,
- 4—7 минут — разучивание нового материала

Кроме того, периодически со всеми детьми коллективно проходит вокализ с дирижированием (тактирование).

Организация урока должна идти по двум разделам: учебно-техническому и учебно-художественному.

При распределении времени определяющим фактором должны являться не только степень музыкально-вокального развития ученика, его достоинства и недостатки в специальном плане, но и общие черты его характера: активность или вялость натуры, умение сосредоточиться или рассеянность и т. п. Здесь не должен иметь места какой-либо трафарет.

Индивидуальные отступления в ту или иную сторону совершенно неизбежны в учебно-педагогическом процессе вокальной работы с детьми.

Учет всех данных учащегося дает возможность использовать их в педагогическом процессе, развивать и культивировать положительные стороны и изживать недостатки ученика.

Этот учет диктует также выбор учебного материала.

Детям с „напетыми“ голосами лучше не давать в классе тех песен, в которые они уже успели достаточно „впеться“ в школе. Никогда не следует добиваться, чтобы на первом же уроке песня была разучена окончательно, важно фиксировать внимание учащегося на более трудных местах, требующих тщательной и внимательной проработки.

Нужно следить, чтобы учащийся строго выполнял паузы, а также выдерживал номинальную длительность нот; помимо

целей чисто художественных, это имеет также значение для развития навыков правильного распределения дыхания.

Необходимо наблюдать, чтобы дети не пели отрывисто, не „рвали“ бы звук, к чему у них, в особенности у мальчиков, имеется склонность; это лишает детское пение необходимой кантилены.

У большинства детей в первом периоде занятий и в особенности в начале урока (а еще более — в присутствии на уроке посторонних лиц) наблюдаются постоянные позывы к откашливанию. С этим явлением, обычно — чисто нервного порядка (если только нет заболевания голосового аппарата, что педагог большей частью может почти безошибочно определить), необходимо всемерно бороться. Учащемуся надо объяснить и внушить, что потребность откашливаться — чисто кажущаяся, что ее легко подавить, преодолеть, — и в большинстве случаев покашливание немедленно прекращается. Если же педагог не станет обращать внимания на это проявление нервозности у детей при пении, то частые откашливания способны вызвать настоящие першения в горле и невозможность продолжать урок.

Учебный материал имеет важнейшее значение в деле воспитания детского голоса.

Наша вокальная детская литература еще очень бедна и далеко не отвечает запросам дня. Репертуар из наследия прошлого, из которого, главным образом, приходится черпать материал для детского пения, далеко не всегда подходит как по форме, так и по содержанию. Многие из так называемых „детских песен“ написаны не столько для детского пения, сколько для исполнения их взрослыми перед детьми, и поэтому очень часто не отвечают детским возможностям по технической трудности и по диапазону (тесситуре).

Одно время было принято считать, что дети любят преимущественно веселые и „подъемные“, сильно эмоциональные песни; сейчас уже часто отмечают, что это не совсем так. Дети в не меньшей степени любят также лирику и тянутся к ней. Между тем большинство современных песен страдает именно отсутствием лирики. Спокойная выразительная мелодия легче всего воспринимается детьми, и на ней, между прочим, легче всего может развиться певучесть (кантилена) в голосе ребенка. Мелодия воспринимается детьми еще более непосредственно, чем взрослыми, дети очень любят мелодию, — вот почему так важно, чтобы мелодия детской песни была возможно более яркой, выразительной (содержательной) и в то же время простой, в полной мере соответствующей детскому музыкальному пониманию и восприятию. Перед советскими композиторами стоит большая задача — создание новой формы детской песни, а также романса для подростков, в котором ощущается особенная необходимость.

Применяемый в вокальной студии Секции детского пения репертуар подбирается соответственно трем возрастам (от 9 до 11 лет, от 11 до 14 лет и от 14 до 16 лет).

В учебные материалы включены народные революционные песни, песни школьного репертуара и детские песни из наследия прошлого.

Возраст от 9—11 лет (диапазон от до¹ -- ре¹ до ре³ — ми²).
Характер песен по преимуществу спокойный, в большинстве из них мелодия построена на относительно узких интервалах.

Народные песни

1. Заявка, попляши. — Гарм. Р.-Корсакова. Сборник 100 нар. пес., Госиздат., 1928.
2. Ходила младшенька (ми-минор). — Гарм. Р.-Корсакова. Сборник 100 нар. пес., Госизд., 1928.
3. Яблочко. — Сборн. Лен. ДХВД, изд. Тритон, 1934.
4. У меня ль во садочке. — Лен. ДХВД, изд. Тритон, 1934.
5. Как пошли наши подружки. — Лен. ДХВД, изд. Тритон, 1934.
6. Не летай, соловей. — Лен. ДХВД, изд. Тритон, 1934.
7. Выходили раз ребятушки. — Лен. ДХВД, изд. Тритон, 1934.
8. Со вьюном хожу. — Лен. ДХВД, изд. Тритон, 1934.
9. Виноград в саду цветет. — Лен. ДХВД, изд. Тритон, 1934.
10. Савка и Гришка. — Лен. ДХВД, изд. Тритон, 1934.
11. Зайчик. — Гарм. Лядова. Сборник 20 детск. песен русск. комп. Музгиз, 1937.
12. Колыбельная („Котинька-Коток“). Сборник 20 детск. песен русск. комп., Музгиз, 1937 г., комп. Лядов — 6 детск. песен, тетр. I.
13. Летом. — Гарм. Чайковского.
14. Перед весной. — Гарм. Чайковского.
15. Ипполитов-Иванов. — Буренушка.
16. Гречанинов. — Маки-маковочки.
17. Римский-Корсаков. — Здравствуй, гостья-зима. — Сборник Лен. ДХВД, изд. Тритон, 1934.
18. Швейцарская народная песня — Кукушка.

Песни

19. Александров. — По полю затопала. — Музгиз, 1936.
20. „ Уж ты, зимушка-зима. — Сборник, Музгиз, 1929 и 1936.
21. Аренский. — Колыбельная. — Сборник 20 детск. пес. русск. комп., Музгиз, 1937.
22. Аренский. — Там, вдали за рекой. — Сборник 20 детск. пес. русск. комп., Музгиз, 1937.
23. Вейсберг. — 6 детских песен. — Изд. Музгиз, 1937.
24. Вилькорейская. — Колыбельная. — Сборник детск. пес., Музгиз, 1937.
25. „ Завели мы у крыльца. — Сборн. детск. пес., Музгиз, 1937.
26. „ Дети спят в своих кроватках. — Сборник детск. пес., Музгиз, 1937.
27. Гречанинов. — Про теляночка. — Сборник детск. пес. русск. комп., Музгиз, 1937 г. Сб. Гречанинова — „Снежинки“.
28. Гречанинов. — Зайки по лесу бегут. — Сборник Доломановой, изд. 1926.
29. Ковнер. — Оттепель. — Сборник Барам-Бук, изд. 1927.
30. „ Козлятки.
31. Красев. — Кукушка. — Сборник 50 песен для дошк., Музгиз, 1927.
32. „ Про Котю.
33. „ Санитарная песенка. — Сборн. 50 песен для дошк., Музгиз, 1927.
34. „ Баю-баю. — Сборн. 10 детск. песен, изд., 1928.
35. „ Весною. — Сборн. 10 детск. песен, изд., 1928.
36. Кюи. — Лядуша. — Сборник Кюи. 13 музыкальных картинок.
37. „ Зима. — Летом все цветет и зреет. — Сборн. Кюи, 17 детск. песен.
38. „ Весенняя песенка. — Сборник Кюи, 17 детских песен.
39. „ Осень.
40. Леви. — Пароходик. — Музгиз, 1936.
41. „ Шла колонна. — Музгиз, 1936.
42. Лобачев. — Охотничек. — Сборник „Лесной уголок“, Госизд., 1938.
43. „ Елка (соль-мажор). — Сборник „Лесной уголок“, Госизд., 1928.

44. Лобачев. — Колыбельная. — Сборник „Лесной уголок“, Госизд. 1928.
45. „ Обиженный зайчик. — Сборник „Лесной уголок“, Госизд., 1928.
46. Потоловский. — Весенняя песенка. — Сборн. Лен. ДХВД, изд. Тритон, 1934.
47. Раухвергер. — Мы весело живем. — Музгиз, 1937.
48. Сабо. — Маленький барабанщик.
49. Старокадомский. — Тихий час. — Сборник новых детских песен, Музгиз, 1936.
50. Старокадомский. — Пионерский май. — Сборник песен советск. ребят, Музгиз, 1937.
51. Чичерина. — Воробушек, Музгиз, 1937.
52. Брамс. — Петрушка — Сборник ДХВД, изд. Тритон, 1934.
53. Мюллер. — Попугай — Сборник Каратыгиной, 15 маленьких песен, изд. Тритон, 1929.
54. Из сборника Каратыгиной. — Весна.

Детям с особенно выраженной музыкальностью, имеющим очень чистую интонацию, можно давать следующие, более сложные песни:

1. Народная песня. — Я на камушке сажу (фа-минор). 100 нар. песен, гарм. Р.-Корсакова, Госиздат, 1928.
2. Народная песня. — У зыбки. — Обр. Оленина, 5 нар. пес., Музгиз, 1937.
3. Народная песня. — Гуленьки. — Гарм. Лялова. Сборник 20 детских песен, Музгиз, 1937.

Народные песни

1. У меня ль во садочке. — Сборник 50 нар. песен. — Гарм. Петрова.
2. Во поле березонька стояла. — Сборник 50 нар. песен. — Гарм. Петрова.
3. Гречанинов. — Ой, Иван. — Сборник „Петушок“, изд. 1929.
4. „ — Маки-маковочки. — Сборник „Петушок“, изд. 1929.
5. „ — Посеяли девки лен. — Сборник „Петушок“, изд. 1929.
6. Калининков. — Котик. — Сборник Локшина, Музгиз, 1937.
7. „ — Журавель. — Сборник Локшина, Музгиз, 1937.
8. Лядов. — Как во поле белый лен. — 15 русск. нар. песен, Музгиз, 1936.
9. „ — Выходили красны девицы.

Песни

10. Из сборн. Каратыгиной. — Весна. Пчелка. Розы.
11. Чичерина. — Ручей. — Сборник новых детских песен, Музгиз, 1936.

Возраст 12—14 лет (диапазон от do^1 до fa^2). В этом возрасте голос формируется, причем процесс формирования у различных детей протекает по-разному; с другой стороны, у детей этого возраста уже обнаруживаются в голосе разные недостатки; поэтому приводимый репертуар заключает в себе материал для различных видов формирующегося детского голоса.

Народные песни

1. Ай, на горе дуб, дуб. — Гарм. Р.-Корсакова. 100 нар. пес., Госиздат, 1928.
2. Ельник, мой ельничек
3. Из-под камшука. — Гарм. Р.-Корсакова. 100 нар. пес., Госиздат, 1928.
4. Я на камушке сажу (фа-минор.) Р.-Корсакова. 100 нар. пес., Госиздат, 1928.
5. Катенька веселая. — Гарм. Балакирева.
6. У зыбки. — Гарм. Оленина. — 5 русск. нар. песен, Музгиз 1937.

Старые революционные песни

7. Ах ты, доля.
8. Замучен тяжелой неволей.

Песни

9. Английская песня. — Веселый мельник — Сборник Васильева, 4 англ. нар. песни, Музгиз, 1935.
10. Вейсберг. — 15 детских вокальных пьес.
11. " Колыбельная (из оперы „Гуси-лебеди“).
12. " Зайчыка. — 5 детских песен, Музгиз, 1926.
13. " Кораблик. " " " "
14. Глинка. — Жаворонок (ре-минор).
15. " Ты, соловушка, умолкни. — Сборник Лен. ДХВД, изд. 1935.
16. Иорданский. — Земная дорога. — 7 песен на стихи Пушкина, Музгиз, 1937.
17. Кюн. — Ласточка. — Сборник 13 музыкальных картинок.
18. " Май. — Сборник 13 музыкальных картинок.
19. Ковнер. — Елка. — Музгиз, 1936.
20. Кочетов. — По волнам. — Песни советских ребят. — Музгиз, 1937.
21. Калмыцкая. — О Ленине, — Обр. Шишова. — Сборник — Ленин и Сталин, Музгиз, 1937.
22. Левица Зара. — Песня о Ленине (си-мин.).
23. " " Парашютистка. — Музгиз, 1936.
24. Мусоргский. — Вечерняя песенка.
25. Половинкин. — Песня о метро. — Нов. детск. песни, Музгиз, 1936.
26. " Марш октябрят. — 12 песен. Центр. Детск. театра, Музгиз, 1937.
27. Покрасс. — Песня о Сталине. — Музгиз, 1937.
28. Раухвергер. — В лодке. — Музгиз, 1937.
29. Старокадомский. — Путевая пионерская. — Песни советских ребят, Музгиз, 1937.
30. Титов. — Колыбельная.
31. Чемберджи. — Мемлекет. — Новые детские песни. — Музгиз, 1936.
32. Бетховен. — Сурок. — Сборник начальной школы, Музгиз, 1934.
33. " Походная песня. — Сборник начальной школы, Музгиз, 1934.
34. Вебер. — Колыбельная.
35. " Я видел розу.
36. Гайдн. — На отдыхе.
37. Моцарт. — Приди, весна.
38. " Колыбельная (ми-мажор).
39. " Детская игра.
40. Шуберт. — Швейцарская пелля.
41. " Колыбельная песня.
42. Шуман. — Цыганская песенка.
43. " Вестница весны.

Народные песни

1. У ворот, ворот. — Гарм. Гречанинова. — Сборник Локшина, Музгиз, 1937.
2. Ой, Иван. — Сборник „Петушок“.
3. Теперь нам попити. — Гарм. Лядова. — 15 русск. нар. пес., Музгиз, 1936.

Песни

4. Гречанинов. — Колыбельная. — Сборник „Ай-ду-ду“, изд. Гутхейль.
5. " Призыв весны. " " " "
6. " Козел Васька. — Сборник Локшина, Музгиз, 1936.
7. " Зайки по лесу бегут. — Сборник Доломановой, 1926.
8. Шварц. — Чайки крылаты (ре-бемоль-мажор). — Песни советских ребят, Музгиз, 1937.
9. Гардер. — Розы. — Сборник Каратыгиной, изд. Тритон, 1929.
10. " Зима. " " " "
11. Вебер. — Охотничья песня.
12. Шуман. — Ласточки. — Сборник лирических песен, Музгиз, 1936.

Возраст 14—16 лет. При выборе репертуара для детей этого возраста надо соблюдать особую осторожность, обращая серьезное

внимание как на диапазон и тесситуру, так и на общий характер произведения. Поскольку в этом периоде характер голоса подростка и его дальнейшие возможности выявляются уже в достаточной мере, для каждого учащегося требуется индивидуальный подбор материала.

Девочкам 15—16 лет, у которых наблюдается некоторая неустойчивость звука, лучше всего давать песни с очень спокойной и плавной мелодией и с ограниченным диапазоном, например:

1. Брамс. — Колыбельная (ми-бемоль-мажор).
2. Вебер. — Колыбельная.
3. Моцарт. — Колыбельная (ре-мажор).
4. Шуберт. — Колыбельная.
5. Зара Левина. — Песня о Ленине.

Вообще же материал подбирается по трем основным видам звучания голоса подростков:

- 1) голоса, звучащие „центрально“,
- 2) голоса, у которых ярко выражена тенденция к легкому звучанию (высокие),
- 3) голоса, у которых намечается тенденция к более низкому звучанию.

Материал для первой группы (диапазон до¹ — фа²).

1. Народная песня — Во лужках. — Гарм. Оленина, — 5 русск. нар. пес., Музгиз, 1937.
2. Старая революцион. песня. — По пыльной дороге. — Обр. Чемберджи, Сборник ЛДХВД, 1935.
3. Английская пастушечья. — Сборник Васильева, Музгиз, 1935.
4. Гайдн. — На отдыхе.
5. Гендель. — Дайте слезами (без речитатива).
6. Глюк. — Из оп. „Королева Мая“. — Ар. Филента.
7. Моцарт. — Колыбельная (фа-мажор).
8. Да-Капуа. — Нинета. — Музгиз, 1929.
9. Брамс. — Колыбельная (ми-бемоль-мажор).
10. „ Народная песня. — Сборник „Народн. песни“, Музгиз, 1936.
11. Вебер. — Я видел розу.
12. Гуно. — Колыбельная.
13. Мендельсон. — Привет.
14. Песня Флориана (франц. песня XVIII в.).
15. Шуберт. — В путь.
16. „ Колыбельная.
17. „ Липа.
18. Балакирев. — Колыбельная.
19. Глинка. — Жаворонок (ре-мажор).
20. „ Горько, горько мне.
21. „ Уснули голубы.
22. Даргомыжский. — Летал соловьюшко.
23. Кюи. — Вечерняя заря (ре-мажор), 13 музыкальн. картинок.
24. „ Зима.
25. „ Май.
26. Зара Левина. — Конноармейская (Буденновская), Музгиз, 1936.
27. Мусоргский. — Вечерняя песенка.
28. Мясковский. — Ленинская. — Сборник — Ленин и Сталин, Музгиз, 1937.
29. Николаев. — Гимн Октябрю. — Музгиз, 1937.
30. Прицкер. — Лирическая партизанская.
31. „ Обработка. — Песня испанского народного фронта: „Мы идем“. — Музгиз, 1936.

32. Рубинштейн. — Певец.
33. Титов. — Не пой, красавица.
34. Чемберджи. — Улыбка. — Музгиз. — 1936.
35. Чипко. — Лети, мое сердце, лети, — Музгиз, 1937.
36. " Украинские песни. — Музгиз, 1937.
37. " Ой, шов козак з Дону.
38. " Разпрягайте, хлопци, коні.
39. " Ой, гай мати.
40. " Ой, джигуне, джигуне.

Материалы для второй группы (диапазон до¹ — фа²).

1. Народная песня. — Уж ты, поле. — Гарм. Балакирева, Сборник ЛДХВД, изд. Тригон, 1935.
2. Бетховен. — Майская песня — Сборник песен Бетховена. Музгиз, 1935.
3. Моцарт. — Колыбельная (фа-мажор).
4. " Уронна, потеряла (из „Свадьбы Фигаро“).
5. Гуно. — Колыбельная.
6. Междельсон. — Мы песней крылатой.
7. " Зюлейка.
8. " Венецианская баркаролла.
9. Шуберт. — Серенада.
10. " Утренняя серенада.
11. " Форель.
12. Глинка. — Жаворонок (в оригинальном тоне).
13. " Венецианская ночь.
14. " Не пой, красавица.
15. Гречанинов. — Колыбельная (ре-мажор).
16. " Подснежник.
17. Кюи. — Тучка (соль-мажор).
18. " Вечерняя заря (в оригинальном тоне).
19. Крейтцер. — Морская песенка. — Музгиз, 1937.
20. " Белорусская застольная — Музгиз, 1937.
21. Чайковский. — Мой садик (фа-мажор).
22. " Мой Лизочек.
23. " Колыбельная в бурю (фа-минор).

Материалы для третьей группы (диапазон от си¹ — ми² — фа²).

1. Бетховен. — Верный Джонни (из шотландских песен).
2. " Краса родимого села.
3. " Песня Клерхен из „Эгмонта“ (Гремят барабаны).
4. Гендель. — Дайте слезами (без речитатива), — ар. из оп. „Ринальдо“.
5. Глюк. — Оп. Орфей — 1-я ар. Орфея (без речитатива), „Где ты, мой верный друг“?
6. Глюк. — Оп. Орфей — Эта лира вам расскажет.
7. Моцарт. — Колыбельная (ми-бемоль-мажор).
8. Де-Капуа. — Нинета.
9. Брамс. — Колыбельная (ми-бемоль-мажор).
10. Шуберт. — Колыбельная.
11. Эйслер. — Песня единого фронта.
12. Народная песня — Исходила младшенька. — Гарм. Р.-Корсакова.
13. Старая революционная песня: По пыльной дороге. — Обработ. Чемберджи.
14. Варламов. — Красный сарафан.
15. Глинка. — Ах ты, ночь ли ноченька.
16. Даргомыжский. — Летал соловьюшко (фа-мажор).
17. Римский-Корсаков. — Тихо вечер догорает.
18. Зара Левина. — Песня о Ленине (в ориг. тоне).
19. " " Конноармейская (Буденновская).
20. Николаев. — Гимн Октябрю.

1. Бетховен. — Героям братства и свобод (из ирландских песен).
2. Варламов — Горные вершины.
3. „ „ Баркаролла
4. Вильбоа. — В реке бежит гремучий вал.
5. Гольц. — Сибирские реки.
6. Компанеев. — Песня бывлых походов.
7. Нечаев. — Гонимы вешними лучами. — 7 песен на стихи Пушкина, Музгиз, 1937.
8. Шишов. — Песня юности, Музгиз, 1937.

О публичных выступлениях детей, индивидуально обучающихся пению, можно говорить лишь как о моменте исполнительской практики. Появление юных певцов на эстраде может иметь место в школе преимущественно перед детьми и родителями и изредка, в виде показа художественных достижений детей, перед взрослой аудиторией. Ни о каких других формах детских вокальных выступлений, конечно, не может быть и речи. Связанные с учебным планом публичные выступления детей-певцов имеют своим назначением воспитание у них исполнительских навыков во внеклассных, непривычных условиях, в присутствии незнакомых лиц, а также развивать в детях выдержку, способность в полной мере владеть собой на эстраде, побороть естественное волнение и т. п.

Даже очень музыкальные дети, поющие обычно на уроке совершенно точно в интонационном смысле, нередко при первых публичных выступлениях обнаруживают заметное детонирование. Волнение нередко выступает также в виде „короткого“ или неустойчивого дыхания, тремолирования звука, „проглатывания“ концов музыкальных фраз, несоблюдения знаков препинания, дыхания не на месте, забывчивости (это чаще относится к тексту), остановки в середине исполняемой вещи и т. п. После нескольких повторных публичных выступлений, приобретающих значение тренажа, большинство из перечисленных явлений или, по крайней мере, некоторые из них обычно исчезают, и ребенок может уже достаточно полноценно исполнить на эстраде то или иное музыкальное произведение. Иногда эстрадное волнение с большим трудом изживается поющими детьми; таких учащихся надо чаще выпускать публично, нежели других, которые вполне владеют собой на эстраде. Наблюдаются и такие случаи, когда эта мера не помогает, и дети очень долго не могут привыкнуть к эстрадным выступлениям. Обычно меньше волнуются на публичных выступлениях дети младших возрастов. Из целей развития у учащихся исполнительских навыков, естественно, вытекают также количественное нормирование публичных детских выступлений и репертуар этих выступлений. Здесь обязательно требуется соблюдать одно условие: полноценное владение (как в техническом, так и в художественном смысле) учащимся вокальными произведениями, предназначенными для публичного исполнения, — и даже больше того — снижение трудности исполняемых на эстраде произведений, по сравнению с уровнем исполнителя к моменту публичного выступления. И только тем из детей, которые в полной мере владеют

собой и чувствуют себя на эстраде свободно, как в классе, можно давать произведения, в полной мере соответствующие их исполнительским возможностям.

Присутствие педагога на концерте, где выступают его ученики, как правило, естественно, очень полезно и желательно, так как это дает педагогу возможность руководить поведением учащегося, успокоить волнуемого ребенка и т. п. Однако это относится только к тем педагогам, которые сами хорошо собой владеют, не волнуются во время выступлений учащихся. Ничто так вредно не отражается на качестве исполнения учащегося, как волнение самого педагога, которое передается исполнителю, и без того уже волнуемому.

Если педагог не может побороть в себе волнение, пусть лучше не присутствует на выступлении ученика или, хотя бы, не смотрит на него в упор во время исполнения.

Надо еще отметить, что частые публичные выступления детей, проводимые даже в соответствующих условиях, нежелательны, так как они нарушают планомерный ход учебной работы и очень нервнируют детей.

Учитывая этот момент, педагоги, ведущие занятия по вокальному воспитанию детей, должны всемерно бороться с наблюдаемым чрезмерным „спросом“ на детские вокальные выступления; они должны быть в этом смысле достаточно стойкими и подходить к публичным выступлениям своих учеников исключительно с чисто-педагогической, методической точки зрения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В СССР к вокальной работе с детьми привлечено широкое внимание общественности. В январе 1938 г. в Москве состоялось Всероссийское совещание по вокальной работе с детьми. Советами выработаны основные принципиальные установки и намечен ряд практических мероприятий по оздоровлению постановки хорошего пения в школах и внешкольных детских организациях.

Крупнейший сдвиг произошел и в работе по индивидуальному культивированию детского голоса. Опыт обучения детей сольному пению, проводимого в настоящее время в Ленинграде, Москве и других крупных центрах, показал хорошие результаты; поэтому теперь уже значительно реже приходится высказывать категорические утверждения, будто такая форма работы с детьми вредна, что она может повести к порче голосов у поющих детей, к зазнайству, нездоровому артистизму, будет отвлекать детей от школьных занятий и пр.

Практика показала, что индивидуальное обучение детей пению ничем не отличается по влиянию на детскую психику от обучения игре на музыкальных инструментах, говоря конкретнее, оказывает на детей лишь *самое благотворное влияние*: оно способствует общему развитию детей, развитию в них музыкальности, любви к искусству, действует на детей организующе.

Что же касается воздействия обучения сольному пению на детский голос и процесс его развития, то неоднократные итоговые показы детей, получающих музыкально-вокальную культуру, равно как и их выступления на Советании в Москве с сольными номерами, убедили в том, что *правильно поставленные, методически продуманные* индивидуальные занятия по культуре детского пения являются одним из *наиболее верных, целиком оправдывающих себя* методов охраны детского голоса.

Положительные результаты первых опытов такого обучения наводят на мысль о том, что охрана детского голоса путем культивирования его у музыкально- и вокально-одаренных детей одновременно является ценным (а быть может даже и *решающим*) звеном в процессе нормального формирования певческого голоса.

Вокальная техника, музыкальная культура и художественный вкус суть взаимно проникающие элементы, которые не могут, *не должны* быть оторваны друг от друга.

Отсюда возникает мысль о том, что было бы целесообразно производить отбор наиболее одаренных в вокальном и музыкаль-

ном отношении детей и поставить дело обучения детей пению в более широком масштабе, — конечно, при том непременно условии, чтобы для осуществления этой чрезвычайно ответственной задачи были созданы соответствующие условия, раньше всего в смысле подготовки кадров высококвалифицированных *детских* вокальных педагогов, а также выработки *специальной* методики вокальной работы с детьми.

Обучение игре на музыкальных инструментах обычно начинают с детства, исходя, очевидно из того, что в детстве все способности (память и пр.) особенно остры, а суставы, мышцы, связки и т. п. эластичны и более легко поддаются соответствующим установкам. В отношении же обучения пению в детском возрасте у нас еще не изжито традиционное воззрение о вреде его (расходящееся, как мы это видим, со взглядом наиболее выдающихся вокальных педагогов прошлого и с положительным опытом индивидуальной работы с детьми в течение последних пяти лет), по той, будто бы, причине, что голосовой аппарат и голос у детей permanently растет, а потому обучать пению можно только взрослых, у которых голос в полной мере созрел.

Но ведь у маленького скрипача руки тоже находятся в непрерывном росте, почему ребенку и дают в руки сначала маленькую скрипку — так называемую половинную, далее — трехчетвертную — и уже потом переходят к скрипке нормального размера. Следовательно, нет никаких оснований так же и к вопросу индивидуального обучения детей пению подходить с точки зрения *самой методики* вокальной работы с детьми.

Обучение детей пению несомненно связано с некоторыми специфическими моментами, например, с вопросом мутации, но эти моменты, как это было изложено выше, также упираются, главным образом, в вопросы методики детского пения. Здесь несомненно еще потребуются дальнейшая углубленная научно-исследовательская работа по конкретизации *специальной* методики индивидуального детского пения, искания новых форм работы и даже, возможно, новых ее путей. Однако принципиально вопрос о целесообразности и необходимости этой работы нужно считать решенным в положительном смысле самой жизнью.

Выводы, к которым мы пришли в результате изучения детского пения, сводятся к следующему:

1. Основным недостатком детского пения является, в большинстве случаев, чрезмерно громкое, напряженное, „насаженное на грудь“, форсированное звучание детских голосов. Из этого, однако, не следует, что в пении детей допустимо вялое, безжизненное и лишенное эмоциональности звучание детских голосов. Дать точный критерий, какое звучание детского голоса является чрезмерно громким и какое громким в меру, — очень затруднительно, да и не нужно. Дело художественного чутья и умения музыкального педагога найти нужную меру в каждом отдельном случае (в зависимости от состава кружка, характера голосового материала, исполняемой вещи и пр.). Здесь квалификация педагога, степень развития его вокального слуха и умения вести детское пение будут решающими.

2. Ввиду того, что в школьных хоровых кружках участвуют дети разных возрастов, начиная от самых младших и кончая старшими, голоса которых находятся на разных ступенях развития, исполняемые детскими хорами вокальные произведения должны в техническом отношении (тесситура, структура) быть возможно более легкими, безусловно доступными для детей всех возрастных групп. В крайнем случае, наиболее трудные в техническом отношении партии должны поручаться исключительно детям более старших возрастов.

Наиболее рациональным методом постановки хорового детского пения в школе является организация отдельных хоров по возрастному признаку или, вернее, по степени развития голоса детей.

3. Детям, поющим в хоре, необходимо прививать элементарные вокально-технические навыки (правильное дыхание, четкую артикуляцию и т. п.); в тех случаях, когда это потребуется и окажется возможным, необходим индивидуальный подход к отдельным детям и группам детей в хоре — эти условия обязательны для нормального протекания процесса пения у детей, участвующих в хоровом коллективе.

4. Исполнение детьми произведений, написанных для взрослых, должно быть по возможности ограничено. Необходимо создание специального детского вокального репертуара для хорового и сольного пения.

5. Индивидуальные занятия с детьми, наделенными хорошим голосовым материалом и музыкальными способностями, являются наиболее верным методом правильного развития и сохранения голоса у детей, как дающим возможность максимально учесть всю сумму индивидуальных особенностей обучаемого.

6. Поющие дети должны подвергаться периодическому осмотру ларинголога-фониатра.

РЕЗОЛЮЦИЯ ВСЕРОССИЙСКОГО МЕТОДИЧЕСКОГО СОВЕЩАНИЯ ПО ВОКАЛЬНОЙ РАБОТЕ С ДЕТЬМИ¹

I. Общий подъем и расцвет музыкального искусства в СССР, нашедшие свое яркое отражение в смотрах национального искусства, победах советских музыкантов на международных конкурсах, успехах музыкальной педагогики, выявленных на смотрах юных дарований, выдвигают музыкальную культуру СССР на первое место в мире.

Демонстрация детских коллективов, ансамблей, хоров, а также сольных вокальных выступлений на методическом совещании по вокальной работе с детьми 3—5 января 1938 г. показала, что в области вокальной детской работы мы имеем значительные достижения. Смотр московских хоровых коллективов на совещании показал хороший художественно-исполнительский уровень, правильный педагогический подход и наличие заботы об охране голоса детей. На этом смотре можно было убедиться, что форма хоровой работы при правильной ее организации может обеспечить массовую охрану голоса детей.

Показ экспериментальных вокальных групп Дворца пионеров г. Ленинграда и Центрального Дома художественного воспитания детей РСФСР убеждает в том, что ансамблевая работа, сочетающаяся с индивидуальным воспитанием детского голоса, дает хорошие результаты как музыкально-исполнительские, так и вокально-технические, и что вопрос о художественно-педагогической целесообразности индивидуального воспитания голоса детей при ансамблевой основе работы в основном практически решен; отсюда вытекает необходимость использования и расширения этого опыта.

Совещание особо отмечает большую работу, проделанную за пять лет Ленинградской вокальной студией под руководством доктора Левинова, и отличные ее результаты; ее методика может на сегодня лечь в основу работы по охране и воспитанию детского голоса.

II. Однако указанные достижения нельзя считать характерными для детских коллективов во всей Республике. В области вокальной работы с детьми наблюдается целый ряд крупнейших недочетов, которые мешают нормальному вокальному развитию детей в соответствии с общим расцветом искусства.

Передовая газеты „Правда“ от 2 апреля 1937 г. достаточно ярко охарактеризовала это положение: „Полагаясь на своего рода музыкальный самотек, Всесоюзный комитет по делам искусств и наркомпросы весьма мало заботятся о постановке массового музыкального образования. Стыдно сказать, что в самой музыкальной республике Союза — на Украине — музыка вовсе изгнана из начальной и средней школ. Впрочем, в РСФСР дело обстоит немногим лучше. Музыкальное воспитание ведется (если только действительно ведется) лишь до пятого класса, и к тому же вверяется сплошь и рядом невежественным людям. Мудрые наркомпросовские постановления, можно сказать, „высадили“ музыку из классов общих школ и перевели ее на положение внешкольно-кружкового предмета“.

Необходимость устранения этих недочетов ставит задачи: детально вскрыть их причины и наметить ряд мероприятий для полной их ликвидации.

¹ Совещание было созвано в Москве 3—5 января 1938 года Центральным Домом художественного воспитания детей.

Методическое совещание констатирует, что одной из основных и серьезнейших причин, наиболее пагубно влияющих на развитие вокальной культуры, является существующая постановка музыкального образования и музыкального воспитания детей в массовой школе

В массовой вокально-хоровой работе часто наблюдается крикливое пение, нехудожественное исполнение; в сольном пении — выбор совершенно непосильного репертуара для детей, наличие у них отрицательных вокальных привычек, недостаточное вовлечение мальчиков в массовую вокально-хоровую работу.

Другими не менее важными причинами методическое совещание считает: а) абсолютно недостаточное количество квалифицированных кадров вокально-хоровых руководителей и слабую вокально-хоровую подготовку обучающихся на музыкально-педагогических отделах музыкальных училищ, педагогических училищ, консерваторий; б) полное игнорирование вопросов охраны детского голоса в жизни школы, пионеротряда и внешкольных организаций; в) отсутствие фониатрического контроля в школьной работе.

III. Необходимость выработки наиболее рациональных методических приемов для воспитания голоса детей, необходимость создания специального репертуара в соответствии с диапазоном детских голосов и особенностями общего развития детей ставит во всей широте вопрос об организации экспериментально-исследовательской работы в области вокального воспитания и охраны детских голосов.

Совещание особо отмечает отсутствие систематического изучения и обобщения опыта работы лучших педагогов-практиков.

IV. Совещание констатирует, что, несмотря на то, что в резолюциях предыдущих конференций по различным обще-музыкальным вопросам также ставились вопросы музыкальной работы с детьми (в 1929, 1934, 1935, 1936 и 1937 гг.) до сих пор по линии музыкальной работы с детьми ничего не реализовано; это свидетельствует о явной недооценке данного участка работы вообще и, в частности, вопросов пения детей и охраны детского голоса со стороны Наркомпроса, Всесоюзного комитета по делам искусств и ведущих консерваторий.

Наряду с этим совещание отмечает большую заслугу Центрального Дома художественного воспитания детей, организовавшего данное совещание, которое дало большую зарядку к дальнейшей работе.

В связи со всем указанным выше методическое совещание считает необходимым:

1) Поручить ЦДХВД составить докладную записку Наркому Просвещения тов. Туркину П. А. о тяжелом состоянии преподавания музыки в общеобразовательной школе.

2) Признать, что основной формой музыкально-вокальной работы с детьми является хоровое пение. Работа с солистами может быть допущена лишь при наличии специалистов-музыкантов, имеющих специальное вокальное образование.

3) Просить НКП в целях охраны детских голосов поручить ОНО и ЦДХВД установить контроль за выступлениями детских коллективов и сольными выступлениями детей.

4) Просить НКП ввести обязательный ежегодный фониатрический осмотр детей массовой школы. Особое внимание обратить на учащихся, занимающихся в школьных кружках.

5) Предложить директорам ДХВД и Дворцов пионеров, при которых имеются капеллы и вокальные группы, ввести систематический надзор врачей-фониатров за голосами детей, поющих в капеллах, сводных хорах и вокальных группах.

6) Поручить ЦДХВД поставить вопрос перед НКП о выпуске популярных массовых брошюр и плакатов по охране детских голосов как для учащихся, так и для педагогов и пионервожатых.

7) ЦДХВД обеспечить подготовку брошюры по проведению фониатрического контроля, используя опыт Ленинграда и Москвы.

8) Предложить вокальной студии при Ленинградском Дворце пионеров подготовить сборники репертуара для занятий по сольному и ансамблевому пению.

9) Предложить ЦДХВД и МУЗГИЗу организовать с привлечением композиторов, педагогов и поэтов изучение детского вокального репертуара и создать новые песни, музыкальные пьесы и сборники песен.

10) Просить НКП укомплектовать преподавательский состав педагогических училищ и педагогических институтов квалифицированными учителями музыки и увеличить учебную сетку часов по музыке в целях обеспечения музыкальной подготовки учителей начальных школ и организаторов дошкольного воспитания

11) Просить НКП совместно с ЦК ВЛКСМ организовать работу с пионер-вожаемыми по поднятию их вокально-хоровой культуры.

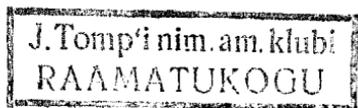
12) Поставить вопрос перед ВКИ о повышении вокально-хоровой подготовки учащихся факультетов музыкального воспитания в музыкальных училищах и консерваториях.

13) Поставить перед Комитетом по делам искусств вопрос об организации для особо одаренных в вокальном отношении детей вокальных групп как при музыкальных школах-10-летках, так и при всех музыкальных школах; перед НКП поставить вопрос об организации таких групп во Дворцах пионеров центральных городов. Обратит особое внимание на вовлечение в вокальные группы мальчиков.

14) Расширить экспериментальные группы по вокальной работе с детьми при Ленинградском Дворце пионеров и при ЦДХВД.

15) В целях систематического и планомерного изучения практического опыта и экспериментальной работы в области вокально-хоровой работы с детьми, просить Всесоюзный Комитет по делам искусств сосредоточить изучение этих вопросов в Государственных консерваториях. Наркомпрос РСФСР просить об организации научно-исследовательской работы по данному вопросу при Домах художественного воспитания детей, Дворцах пионеров в Москве, Ленинграде, Горьком.

16) Для проверки выполнения решений настоящего методического совещания и для учета роста детских коллективов за год просить НКП созвать в конце 1938 г. второе методическое совещание по вокальной работе с детьми (в основном — в том же составе).



ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
От автора	3
Глава I. <i>Формирование детского голоса</i>	5
Категории детских голосов (5). Стробоскопические исследования голосового аппарата (10). Характер колебаний голосовых связок у детей на разных регистрах (11). Анкетный опрос артистов Актэатров (14). Разное состояние голоса у поющих детей (14). Дефекты в детском голосе и пении (15).	
Глава II. <i>Дыхание у детей при пении</i>	19
Методы исследования дыхательного аппарата (20). Некоторые данные о певческом дыхании у взрослых (22). Певческое дыхание у школьников младших возрастов (23). Певческое дыхание у детей старшего возраста (28). Обычное (жизненное) дыхание у детей (30). Дыхательная гимнастика (32). Исследование дыхания у детей при пении в стоячем, сидячем положении и с заложёнными назад руками (34).	
Глава III. <i>Дикция у детей при пении</i>	36
Две основные формы дикции у детей (36). Краткие сведения о физиолого-акустической природе гласных (37). Специфика вокальных гласных (38). Опыт изучения особенностей гласных в пении (39). Согласные в пении (40).	
Глава IV. <i>Изменения в голосе у детей в переходном возрасте</i> (Мутация детского голоса)	42
Краткие анатомо-физиологические сведения о мутации голоса у мальчиков (43). Наиболее частые формы мутации у мальчиков (43). Ненормальные формы мутации у мальчиков (44). Состояние голосового аппарата у мальчиков при мутации (45). Горганы у девочек в переходном возрасте (46). Наши наблюдения над протеканием мутации у мальчиков (47). Ранняя мутация у мальчиков (48). Объективные явления в голосовом и дыхательном аппарате при мутации у мальчиков. Наши наблюдения (48). Предмутационный период у мальчиков (50). Послемутационный период у мальчиков (50). Режим голоса у мальчиков в мутационном, премутационном и послемутационном периодах (51). Перемены в голосе девочек переходного возраста (53). Эволюция в голосе у девочек в переходном периоде (57). Голосовой режим девочек в переходном возрасте (57).	
Глава V. <i>Методы охраны детского голоса</i>	58
Повышение квалификации школьных преподавателей пения (58). Беседы с детьми о бережном обращении с голосом (60). Наблюдение за состоянием голосового аппарата у детей (60). Кружки „Береги голос“ (60). Беседы с родителями и пионервожатыми, лозунги и плакаты (60).	

Глава VI. Вокальная работа с детьми

Репертуар хорового детского пения (62). Разбивка голосов на группы (62). Можно ли детей индивидуально обучать пению (63). Вопрос об обучении детей сольному пению в наших условиях (65). Историческая справка об обучении детей пению в прошлом (65). Обучение детей пению, как наиболее рациональный способ охраны детского голоса (66). Профиль педагога, обучающего детей пению (67). Приемные испытания при поступлении в классы сольного пения (68). Работа над дыханием детей в пении (72). Работа над артикуляцией в пении (76). Работа над выработкой вокальных гласных (78). Вокальные упражнения (81). Иллюстрация педагога при разучивании вокального произведения (79). Воспитание чувства ритма (90). Воспитание вокальной грамотности (91). Распределение времени урока (97). Учебный материал (97). Репертуар детского пения (98). Публичные выступления детей (103).

Заключение

105

Приложение — Резолюция Всероссийского Методического совещания по вокальной работе с детьми

108

Ответственный редактор
С. А. Энтин

Технический редактор
Э. Ю. Блейх

Сдано в набор 15/X 1938 г.
Подписано к печати 9/IV 1939 г.
„Искусство“, № 553. Инд. М242П
Заказ № 2902. Лениблгорлит
№ 1036. 7 печ. л. 8,25 у.-а. л.
В 1 печ. л. 48800 печ. знаков.
Тираж 4000 экз. Бум. 60x92 ¹/₁₆.
Цена 3 р. 25 к. Переплет 1 р.
Тип. арт. „Печати“,
Прачечный пер., 6