

ОСНОВА МЕТОДА

ОТ АВТОРА

Всегда есть вероятность, что этот текст будет читаться:

- теми, кому незнакома фамилия и деятельность автора;**
- теми, кто не является специалистом в данной сфере;**
- теми, чьи взгляды на обсуждаемый предмет противоположны;**
- теми, кому эта страница попала на глаза случайно.**

К таким читателям обращаюсь, прежде всего. Несмотря на свободное изложение, данный текст ни в коей мере не является беллетристикой или научно-популярной литературой. Все, что написано ниже, может представлять интерес для специалистов, чья деятельность так или иначе связана с голосом, речью, пением, в том числе и в аспекте восприятия голоса, речи и пения. Заинтересованные дисциплины: хоровое дирижирование, вокальная педагогика, сценическая речь, ораторское искусство, фонопедия, логопедия, сурдопедагогика, фонетика, лингвистика, биоакустика. Но! «Может представлять интерес» – не значит «Адресовано»!

Адрес текста: хормейстеры, учителя музыки, музыкальные воспитатели дошкольных учреждений, вокальные педагоги, певцы.

Но это – не все. В вышеперечисленных профессиях есть специалисты разных школ, направлений и традиций. Поэтому адрес еще более точен. Автор предлагаемой работы провел сотни семинаров более чем в восьмидесяти городах. Глубоко уважая труд тех, кто обучался на этих семинарах и в результате этого обучения принял решение применять в работе «Фонопедический метод развития голоса» (далее – ФМРГ), автор разработал предлагаемый текст для своих слушателей и прежде всего – для них.

Этот узкий адрес и это ограничение предполагаемой аудитории продиктовано практической направленностью и жанром нижеследующего. Это учебное пособие, методическая разработка для педагогов-практиков, занимающихся развитием голоса (в любом аспекте, с любой целью). В большинстве своем это педагоги, работающие с детьми и на массовом уровне, т. е. с хорами.

Точное адресование текста связано с особенностями изложения с точки зрения науки. Это не монография и не диссертация, где каждый тезис должен быть подкреплен ссылкой на научную литературу, обоснован теоретически, подтвержден экспериментально и оформлен документально. В жанре методической разработки автор не считает нужным подробно аргументировать каждый шаг, поэтому для читателей с критической направленностью и научным складом ума либо нет поля деятельности, либо оно безгранично, ибо оспорить можно каждое предложение.

Педагогов-практиков интересуют не теоретические построения и взаимная критика, а результат использования ФМРГ и способы его достижения. В период знакомства специалистов с методом автору приходилось и в публикациях и на семинарах большую часть времени и места уделять обоснованию новой точки зрения и права на существование метода. Теперь лучшим обоснованием метода является его широкое распространение и результаты, о которых знают специалисты. А научным дискуссиям, взаимной критике литераторов-методистов – место на научных конференциях и в научных журналах.

Далее перехожу к изложению от первого лица: проще писать и читать, да и ответственнее, в отличие от безликого «автор полагает», когда непонятно, кто

пишет; или от принятого в науке безликого «мы», за которым нет никого, кроме автора, прикидывающегося могучим коллективом ученых.

Обратившись выше к тем, кому не надо читать, теперь обращаюсь к тем, для кого пишу. Пишу с одной целью: чтобы вам было легче работать, понятнее все то, что вы делаете.

Отчетливо представляю, как трудно пользоваться тем, что я предлагаю, что я не облегчаю жизнь хормейстера и вокального педагога, а особенно учителя музыки, а усложняю ее. Что делать! Безусловно, традиционный подход, вдохновенная ежедневная импровизация легче и приятнее, но, к сожалению, это малоэффективно даже у самых талантливых и опытных из вас. Наверное, поэтому именно самые талантливые и опытные первыми взялись за «ФМРГ», первыми добились результатов, и они же явились первыми пропагандистами. Всем им моя благодарность и любовь, мой низкий поклон. Поименно не перечисляю, ибо пишу не мемуары.

Теперь уже можно сказать, что за период с 1984 года возникло неформальное объединение дирижеров-хормейстеров, учителей музыки, воспитателей дошколят и вокальных педагогов, использующих в работе ФМРГ и обменивающихся опытом на соответствующих семинарах.

Метод постепенно становится «официальным», ибо преподается в ряде средних и высших учебных заведений, по нему пишут курсовые и дипломные работы, выступают в научных конференциях. Хорошо ли это или плохо – покажет будущее.

Коллективы и солисты, воспитанные на ФМРГ, выступают на конкурсах, получают призовые места, поступают в училища и консерватории, переходят к профессиональной работе. Это требует осмысления и выработки точки зрения, например, на конкурсы и смотры вообще.

У специалистов, применяющих фонопедический метод, накопилось много вопросов, и потребовалось бы слишком много времени, чтобы ответить всем очно на семинарах.

Главные вопросы:

- освоив 1 комплекс упражнений ФМРГ, дети (взрослые) зазвучали; что дальше? – как перенести звучание, возникшее на упражнениях, на произведения?
- как петь 2 комплекс упражнений ФМРГ?
- как соотнести развитие певцов в коллективе с индивидуальным?
- как не входить в противоречия с возрастной и половой психологией певцов и разносторонне развивать свои музыкальные потребности?
- как коллег, имеющих другую точку зрения, убедить?
- что администраторам на недоуменные вопросы отвечать?
- был хор детский, мальчики подросли, мутировали, а петь хотят, хор превращается в смешанный, что делать?
- студия авторитет приобрела, желающих учиться больше, чем возможностей обучать, как отбор детей производить?
- как петь на латыни и на итальянском, не зная их, но без фонетических ляпсусов? И т. д. и т. п. Вот откуда потребность в новой редакции методической разработки ФМРГ.

Напомню, в каком качестве я работаю на семинарах и пишу этот текст. В качестве методиста. В моем понимании методист — научный работник, берущий на себя функцию связи между теорией и практикой. Методист должен хорошо знать проблемы практиков и языки науки. Науки добывают новые знания и описывают их разными языками, как правило, недоступными практикам. Или же практики не имеют доступа к информации науки по причинам организационным. Методист собирает научную информацию по проблематике практиков, переводит ее на общедоступный язык, оформляет в виде действующего алгоритма и обучает практиков им пользоваться. Затем обобщает опыт использования алгоритма и выводит новые вопросы и потребности практиков. Вот цикл работы методиста.

Поэтому критически настроенный читатель, на всякий случай, будь осторожен! Я не привожу обоснований, а, значит, подвергая критике какой-либо из моих приемов и рекомендаций (подумаешь, мол, Емельянов!), можно попасть в глупое положение, раскритиковав не меня, а выводы международной фониатрической конференции или результаты исследований крупного ученого с мировым именем.

Я очень надеюсь на то, что напишу что-нибудь вроде «Лекций по введению в ФМРТ», где приведу все обоснования, всю использованную литературу, весь научный арсенал и буду рад услышать и прочесть любую критику на любом уровне. Для того и будут писаться лекции. Пока же — в конце данного текста производится список публикаций. Они — мишень для всех критических орудий.

Не бывает семинара, чтобы не задавал я сам себе вопрос: по какому праву вышел я учить вас? Задаю его и сейчас. Ответить могу одно: «Вы сами дали мне это право. Вы призвали меня из новосибирского фониатрического кабинета, где тринадцать лет я выдумывал, как помочь и теряющим и потерявшим голос. Вы призвали меня с подмостков новосибирской оперетты, где я тринадцать лет мучился сам и мучил зрителей, пытаюсь прямо на сцене выучиться актерскому и певческому ремеслам. »

Вы призвали меня взяться за написание так называемой «деловой прозы». Вот и пишу! И я счастливый автор — ибо знак тех, для кого пишу, знаю, что будут читать, и будут работать. И « счастливый человек, ибо счастье измеряется качеством и количеством человеческих отношений, а у меня столько друзей по стране! Вы призвали меня на это служение.

Призвали — так терпите!

О фонопедическом методе развития голоса и вокально-хоровой работы

Вначале 1986 года на одном из заседаний дискуссионного клуба хормейстеров «Камертон», возглавляемого Г.Струве, представителям хоровой общественности был впервые представлен метод развития детского (и не только детского) голоса, который впоследствии стал известен под условным наименованием «фонопедический». Предложенные приемы развития голоса и концепция, лежащая в их основе, вызвали поллярные оценки хормейстеров и вокальных педагогов — от восторженного энтузиазма до полного неприятия и отрицания, что сохранилось до настоящего времени.

За эти годы проведены сотни семинаров более чем в девяноста городах России, ближнего и дальнего зарубежья; хормейстеры имеют несколько вариантов методических разработок разных изданий и редакций, вышла книга «Развитие голоса — координация и тренинг» (СПб., издательство «Лань»), в которой подробно излагается точка зрения автора на феномен певческого голоса вообще и детского в частности.

В стране действуют коллективы, с которыми автора связывает уже более чем десятилетняя история сотрудничества. Многие из этих коллективов широко известны в России и за рубежом, имеют многочисленные победы на международных конкурсах и фестивалях. Хормейстеры, применяющие метод, стали работать как воспитатели детей-солистов. В первом полугодии 1998 года в Москве и Тюмени состоялись уникальные по содержанию и по форме концерты под названием «Авторская школа

В.Емельянова: поют ученики учеников». Юные солисты из пятнадцати больших и малых городов России продемонстрировали не имевшие аналогов возможности детских голосов и детского вокального исполнительства.

Теперь немного об истории метода и его названии. По базовому образованию я актер и вокалист, а не врач, как почему-то думают многие. Просто моя вокальная судьба сложилась так, что после серьезной травмы голосового аппарата, в процессе восстановления собственного голоса, я начал поиск информации, который привел меня к нескольким необычным выводам и приемам работы. Об этом стало известно моему лечащему врачу и другу Валентину Тимофеевичу Маслову, который, имея консерваторское образование, не только заведовал фониатрической службой г. Новосибирска, но был (и остается до сих пор) прекрасным профессиональным вокалистом. Он привлек меня к фонопедической практике, которой я занимался тринадцать лет. (Для сведения: фонопедия — отрасль дефектологии, занимающаяся восстановлением и коррекцией голосовой функции.)

Среди тех, кто проходил у нас восстановительное обучение, было много хормейстеров и учителей музыки. Некоторые из них, почувствовав на себе эффективность приемов, начали на свой страх и риск применять их в работе с детьми. Волей-неволей мне пришлось включиться в эту работу. Понимание ситуации привело к необходимости адаптировать метод для работы с хором (в том числе детским), с детьми дошкольного возраста. Был введен игровой компонент — уровень обучения, который сейчас называется «развивающие голосовые игры». Но это уже к структуре метода.

Итак, к делу. Когда я столкнулся с литературой о вокальном воспитании детей, послушал то, что в те годы звучало по радио и на ТВ, оживил в памяти детские воспоминания об уроках пения и хоре музыкальной школы, то у меня возникло ощущение, что с детским пением произошло какое-то недоразумение так, как будто у ребенка два голосовых аппарата: один — для пения, который надлежит беречь, охранять и развивать, а другой — для обычной жизни, в которой можно говорить, кричать, смеяться, плакать, ругаться, скандалить, визжать, рычать... Когда же речь заходила об обучении, то в отличие от маленьких пианистов, которых сразу сажали за большой «взрослый» рояль, и скрипачей, которым давали в руки маленькую «четвертинку», но настоящую, а не игрушечную, не кукольную скрипочку (о других инструментах, как виолончель, баян или духовые, я уж и не говорю), — нашим маленьким певцам предлагалось петь какими-то специально выдуманными специфическими детскими голосами, в какой-то особой эстетике, отстоящей очень далеко от любой взрослой манеры пения. Так у меня сложилось понятие о «пионерском» пении как специфическом жанре детского голосового музицирования, несущем определенное, весьма узкое, эмоционально-образное содержание и определенную, ясно прочитываемую, идеологическую нагрузку: «За детство счастливое наше спасибо, родная страна!» Все это я в те годы нашел только одну серьезную альтернативу — книгу Д.Огороднова, в которой увидел научный подход к детскому голосу в перспективе его целостного и непрерывного (подобно инструменталистам) развития, вплоть до взрослого возраста.

Знакомство с книгой Огороднова и присутствие на его семинаре в Новосибирске укрепили меня в мысли о необходимости применения моего подхода и метода как узко направленного, сугубо технологического, отстраненного от музыкально-исполнительских задач и быстро действующего именно в силу этих особенностей. Так возникла идея координационно-тренировочного этапа в развитии голоса. Строго говоря, метод можно было бы переименовать в «координационно-тренировочный», убрав «здравоохранительный» термин — «фонопедический».

Теперь самый щекотливый, а на самом деле, как вы увидите, очень простой вопрос — об эстетике. Основное обвинение или мотивы неприятия фонопедического метода развития голоса уважаемыми коллегами, еще по разным причинам не разобравшимися в сущности вопроса, — не эстетичность многих моих упражнений, в том числе внешняя и, естественно, звуковая. А разве все и сразу эстетично у маленьких пианистов и скрипачей? А разве эстетичны первые уровни обучения юных танцоров? А сколько падают на лед будущие звезды фигурного катания, сколько пота, ушибов и ссадин, боли и слез у маленьких спортсменов?

Но дело даже и не в этом. Известно, что большинство населения мира придерживается самых разных взглядов при определении, что такое красота в пении. В то же время ни один фониатр не отличит по внешнему виду гортань европейца от гортани негра, китайца или индейца. Да не надо ни в Африку, ни в Китай. Достаточно наших российских фольклористов послушать. Условная это вещь — эстетика певческого тона, но есть факторы голосообразования безусловные: биологическая целесообразность, энергетическая экономичность, акустическая эффективность. И есть защитные механизмы голосообразования, обеспечивающие эти безусловные факторы. Есть еще такие вещи, как само регуляция, самонастройка и самообучение живого организма, адаптация его к изменениям окружающей среды (в том числе и акустической!). И есть мозг, который всем этим управляет и работает по одним и тем же законам, что у ребенка, что у взрослого.

Есть только одна технология (не эстетика, а технология!) пения, отвечающая всем этим законам, в которой певец или певица могут озвучивать более чем двух октавный диапазон, заполнять голосом огромные залы, соревноваться в звучности с симфоническим оркестром, обходиться без микрофонов, петь по несколько часов ежедневно в течение десятков лет. Только в этой технологии достигают одинаковых результатов певцы всех рас и национальностей. Эстетика академического певческого тона, европейского оперно-концертного пения является автоматическим производным от действия всех перечисленных выше факторов. Если все делается по этим законам — она просто не может не появиться даже у абсолютно глухого человека. Представьте себе: человек не слышит и не представляет себе никакого тона, никакой эстетики, но если у него включаются все необходимые и достаточные механизмы и условия голосообразования, он издает тон, весьма приближающийся к певческому и именно академическому! Вывод только один: детей можно и должно обучать сразу (!) взрослой академической технологии пения. Такое обучение автоматически обеспечивает и развитие, и охрану детского голоса и уже давно является повседневной практикой сотен хормейстеров и учителей музыки.

Я предлагаю технологию развития голоса. Вопрос репертуара и уровня музыкального развития — это вопрос других специалистов и самих учителей. Если хорошо звучащий хор поет безвкусно и немusыкально, это — проблема личности хормейстера, а не метода, которым он или она пользуется. Если дети поют красивыми голосами, но фальшиво, надо не искать проколы в методе развития голоса (неважно, чьем), а заниматься сольфеджио. От чего хотелось бы мне предостеречь уважаемых коллег — от неаргументированного отрицания. Мы это слишком долго проходили. Чем больше будет в «рабочем чемодане» учителя разнообразных инструментов, тем легче будет ему работать, тем интереснее будет учиться, а значит, и жить детям.

Инструмент, именуемый фонопедическим методом развития голоса, предназначен для достижения на разных уровнях обучения следующих целей. Прежде всего, и как можно раньше, — устранение неравномерности развития голосового аппарата и голосовой функции. У любого ребенка, если, как говорят медики, он «практически здоров», скелетная мускулатура, например, развита относительно равномерно: это жизненно необходимо. Самый слабый ребенок все равно ходит, держит корпус вертикально, бегают, прыгает, выполняет множество действий руками. С голосом все иначе. Как только ребенок достигает возраста формирования речи, его голос начинает развиваться в узких рамках речевых стереотипов, речевого диапазона и речевой звучности. Рамки эти определены традициями языка, социума, семьи. Все другие проявления голосовой функции начинают подавляться запретами: «не говори громко, не кричи — это неприлично». К школьному возрасту перед нами «воспитанный ребенок», для которого любой звук, не совпадающий с речью или чуть громче речи, является нарушением социального табу. Мало того, у ребенка подавлена естественнейшая из функций психической деятельности — имитационная: «Не дразнись!» Но именно через имитацию («делай, как я») происходит обучение уже у высших животных. Тут вступает в силу табу вокального обучения. Почему-то рукой и ногой «делай, как я» (например, в танце) можно, а голосом своим, взрослым, — нельзя: «ребенок ведь маленький!» И бедные хормейстеры и учителя музыки, даже имеющие голоса, начинают сами петь придуманными «детскими» голосами, прививая порочные стереотипы ребенку и травмируя голосовой аппарат себе. Где же выход? Его подсказывает теория экстралингвистической коммуникации (внеязыкового общения), разработанная доктором биологических наук В.Морозовым.

В основе голосовой активности человека лежат так называемые голосовые сигналы до речевой коммуникации, заложенные в человеке генетически, эволюционно. Развивающие голосовые игры предусматривают создание игровых ситуаций, в которых дети непринужденно восстанавливают естественные проявления голосовой функции: выражают эмоции вне и независимо от какой-либо эстетики и традиций. В игре дети познают возможности своего голоса и учатся им управлять, включают энергетические ресурсы организма. Известно, что петь громко легче, чем тихо. Это естественно: любая координация осваивается от более грубого уровня к более тонкому. В стрельбе, например, нельзя сразу попасть в «десятку», сперва надо научиться попадать хотя бы в доску, на которой находится мишень! Так и в пении: если ребенок может сначала крикнуть, а после — запищать и при этом осознает, что это разная механика, — это путь к интонированию. Хочу музыкантам предложить для размышления нетривиальную идею: в основе интонирования лежат не слуховые представления, а мышечное движение.

Голосообразующее движение — первично, слух — вторичен.

Следующий уровень обучения — развитие целесообразного использования режимов работы гортани (регистров), активного голосообразующего выдоха, осуществляемого преимущественно внутренней дыхательной мускулатурой (трахея, бронхи, легкие), певческого вибрато и управления его частотой и амплитудой (размахом по высоте и скоростью пульсации), особой формы рта, глотки, положения языка,

принятых в академическом пении, особой артикуляции гласных и произношения согласных. Все это так называемые показатели певческого голосообразования.

Далее хормейстерам, учителям музыки и вокальным педагогам предлагается система критериев академического пения, являющаяся подробным описанием технологического процесса, результатом которого становится специфическая эстетика академического вокала. На высшем уровне обучения, предусмотренном в фонопедическом методе развития голоса, идет работа на упражнениях с учетом предложенных критериев, а следовательно, и эстетики.

Возвращаясь к названию метода и его сути, добавлю, что все приемы и упражнения найдены, отобраны, составлены и описаны по критериям алгоритмизации. Цель — научить развивать свой голос и голоса учеников с минимальной вероятностью ошибочных действий. Так что, если определение «фонопедический» непонятно или устарело, «координационно-тренировочный» — длинно, можно назвать метод «алгоритмическим».

И еще одна мысль. Упомянутые в начале статьи концерты юных солистов повергли в изумление и недоумение часть аудитории сложностью репертуара. Дети поют арии из опер Моцарта, Доницетти, Верди, Пуччини, романсы Чайковского, Рахманинова, Римского-Корсакова. Зачем? Не вредно ли это? Не опасно ли для голоса и психики? Встречный вопрос. Если юный скрипач или пианист начал обучение в пять лет, то в каком возрасте он или она будут играть произведения высшей сложности? Может ли четырнадцатилетний пианист, как бы он ни был талантлив, адекватно передать эмоционально-образное содержание этюдов Шопена, концертов Рахманинова или фуг Баха? Не ясно ли, что в сорокалетнем возрасте этот же музыкант будет играть ту же музыку совсем о другом?.. Но только в том случае, если технический аппарат его будет сформирован полностью к 14-15 годам. А глубина содержания придет с возрастом. Так что, если дети, воспитанные на приемах и упражнениях фонопедического (алгоритмического) метода развития голоса, поют сложные произведения, это не означает, что кто-то насилует их голоса и нервы. Это — не более, чем подготовка технических и музыкальных возможностей. Нет смысла учить детей чему-либо, что не пригодится им во взрослой жизни. Если у подростка сменятся приоритеты, и его (ее) потянет в эстраду, при сформированных защитных механизмах голосообразования (голосовая функция едина) пение в других жанрах будет примерно тем же, чем является говорение на другом языке.

От редакции:

Во многих городах, где проходили семинары по методу В.Емельянова, стихийно возникли базовые коллективы. В Москве таким коллективом является школа №324. В следующем номере вы сможете познакомиться с проводимыми там практическими занятиями.

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

ПЕВЧЕСКАЯ ШКОЛА ЕМЕЛЬЯНОВА

Певческая школа Емельянова начала стихийно складываться в начале 80-х годов, как неформальное творческое объединение специалистов, занимающихся развитием певческого голоса на массовом уровне: дирижёров-хормейстеров, учителей музыки, музыкальных воспитателей дошкольных учреждений. Эти специалисты применяют в своей работе с детьми и взрослыми многоуровневую обучающую программу, называемую **«ФОНОПЕДИЧЕСКИЙ МЕТОД РАЗВИТИЯ ГОЛОСА»** (ФМРГ). Название отражает историю создания и общую профилактическую направленность.

Программа сформировалась в процессе тринадцатилетней работы автора в должности **ФОНОПЕДА** в городском фониатрическом кабинете (г. Новосибирск). ФОНОПЕДИЯ — отрасль коррекционной педагогики, занимающаяся расстройствами голосообразования. Биоакустическое содержание программы — это развитие и тренаж естественных защитных механизмов голосового аппарата с целью вывода его на функционирование по критериям: **БИОЛОГИЧЕСКОЙ ЦЕЛЕСООБРАЗНОСТИ, ЭНЕРГЕТИЧЕСКОЙ ЭКОНОМИЧНОСТИ, АКУСТИЧЕСКОЙ ЭФФЕКТИВНОСТИ.**

Начиная с 1984 г. программу «ФМРГ» стали применять в работе с детскими хоровыми коллективами хормейстеры и учителя музыки. Это вызвало необходимость разработки методических пособий. Они начали выходить в виде брошюр с 1985 г. Потребность в более подробном изложении теоретического обеспечения программы вызвала к жизни книгу **«ФОНОПЕДИЧЕСКИЙ МЕТОД РАЗВИТИЯ ГОЛОСА»** (Ю.-Сахалинск, 1990г.) и **«РАЗВИТИЕ ГОЛОСА – КООРДИНАЦИЯ И ТРЕНИНГ»** (С.-Пб.,1998г.). Обучение преподавателей происходит на семинарах – практикумах, которые под руководством автора прошли уже более чем в сто городах России и ближнего зарубежья.

С конца 80-х годов коллективы, использующие «ФМРГ» стали заметным явлением в международном детском и юношеском хоровом исполнительстве. Десятки хоров стали лауреатами международных конкурсов. Мастер - классы хормейстеров, демонстрировавших «ФМРГ» вызывают большой интерес зарубежных коллег. Проявлением этого интереса было приглашение автора на всемирную **«Хоровую Олимпиаду - 2000»** в г. Линц (Австрия) для выступления на симпозиуме и проведения мастер – классов.

Особо интересным и принципиально новым явлением, возникшим в результате широкого внедрения программы «ФМРГ» стало массовое обращение хормейстеров к сольной вокальной педагогике с прекрасными результатами. Демонстрацией этих результатов стали не имеющие аналогов концерты в Москве, Тюмени, Сургуте, Тольятти под рубрикой **«Авторская школа Емельянова – поют ученики учеников»**. На этих концертах дети и подростки из центральной России, Урала и Сибири исполняли классическую вокальную музыку в европейской академической манере пения, демонстрируя на высоком художественном уровне доступность этого вида музыкальной деятельности детскому и подростковому возрасту наравне с инструментальным исполнительством. В г. Екатеринбурге уже пять, раз с периодичностью раз в два года прошёл конкурс юных вокалистов на приз города. Во всех возрастных номинациях на всех конкурсах всегда были победители, воспитанные на программе «ФМРГ». Мало того, если бы не распространение идеи обучения детей академическому пению на семинарах автора, само существование таких конкурсов (а уже есть ряд аналогов) вряд ли было возможно.

В последние годы программу «ФМРГ» всё чаще начинают использовать преподаватели неакадемических направлений вокального искусства. Здесь метод применяется в целях общего развития голосовой функции и голосового аппарата и в профилактических охранительных целях.

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА к программе "Голосята"

1. Состав учащихся:

Дети обоих полов в возрасте от 3-х до 7-ми лет без отбора по наличию музыкальных и голосовых данных, развитости и качеству речи.

2. Цели и задачи.

Целью программы "Голосята" является развитие голосового аппарата и голосовой функции ребёнка как носителей речи, развитие эмоционального и звуковысотного слуха и способности эмоционального и звуковысотного интонирования, фонематического слуха, профилактика расстройств голосовой функции и заболеваний голосового аппарата. Задачи программы: в процессе игровой деятельности познание режимно-энергетических возможностей голосового аппарата и формирование простейших навыков управления режимами работы гортани и энергетикой дыхания; осознание управляемости артикуляционной мускулатуры и соединение артикуляционных действий с голосообразованием; познание связи движений и

положений корпуса и конечностей с голосообразующими движениями и работой дыхания; активизация эволюционно древних уровней голосовой активности и введение их в осознанную имитационную деятельность; соединение голосообразующих действий с представлениями об изменениях пространства, времени, света, цвета, поверхности, консистенции, плотности, температуры, эмоциональных оценок и самочувствия.

3. Обоснование целей. (Актуальность программы)

Ухудшающая экологическая обстановка, вынуждающая слизистую оболочку верхних дыхательных путей и в т. ч. голосовой аппарат работать в режиме "фильтра-отстойника"; увеличение вероятности онкологии гортани; неравномерность развития голосового аппарата и голосовой функции в условиях спонтанного формирования речи в семье; агрессивность звуковой среды обитания, отсутствие в обществе в целом и в средствах массовой информации в частности эталона голосообразования и речи, обилие в популярной музыке, в т. ч. детской физиологически нецелесообразных, травмирующих способов голосообразования, отсутствие традиций семейного музицирования, информационная избыточность и многовариантность фонетики русского языка.

4. Продолжительность обучения.

В согласовании с учебным планом ДДЦ и нормативами нагрузки.

5. Основные условия реализации целей.

Использование программы "Развивающие голосовые игры" в соответствии с критериями работы голосового аппарата ребёнка: биологическая целесообразность, энергетическая экономичность, акустическая эффективность. Точное соблюдение биоакустических ограничений голосовой деятельности ребёнка, оптимальной звуковысотности и энергетики в певческой деятельности.

6. Тематический план.

6.1. Артикуляционная гимнастика.

6.2. Шумовые звуки артикуляционного аппарата (глухие и звонкие согласные) с подготовкой акустического объёма и активизацией пальцев.

6.3. Осознание озвученности вдоха и выдоха через инспираторного фонацию.

6.4. Артикуляция гласных в грудном режиме с удержанием постоянного объёма ротоглоточной полости.

6.5. Артикуляция гласных с удержанием постоянного акустического объёма при переходе из грудного в фальцетный режим на вопросно-ответной интонации с отслеживанием межрегистрового порогового эффекта.

6.6. Развитие вибранта гортани (штро-бас-регистр).

6.7. Связь объёмно-пространственных представлений с высотой и силой тона, режимами работы гортани, движениями и положениями тела.

6.8. Соединение вибранта гортани, грудного и фальцетного режимов в непрерывном голосообразующем действии на восходящей интонации.

6.9. Вибрант мягкого нёба.

6.10. Вибрант губ.

6.11. Произвольная активизация фонационного выдоха экспульсивным актом.

6.12. Включение сонорных согласных в грудном режиме с применением вибранта гортани, вибранта губ, экспульсивного акта.

- 6.13. Включение и осознание заднеязычного носового сонанта. 3.14. Осознание беззвучного потока воздуха через гортань.
- 6.15. Сознание беззвучного смыкания голосовых складок.
- 6.16. Соотнесение беззвучного и озвученного в грудном режиме смыкания голосовых складок с подготовкой артикуляционного аппарата и активизацией кистей рук*
- 6.17. Ассоциативная связь увеличения объёмно-пространственных размеров с активностью голосообразования в грудном режиме с охранно-регулирующей функцией межрегистрового порогового эффекта от вибранта гортани к грудному режиму.
- 6.18. Осознание голосового сигнала до речевой коммуникации (ГСДК) «крик».
- 6.19. Осознание ГСДК "крик-вой" с охранительно-регулирующей функцией межрегистрового порогового эффекта от грудного к фальцетному режиму.
- 6.20. Осознание ГСДК "крик-вой-визг" с охранительно-регулирующим пороговым эффектом,
- 6.21. Соединение четырёх режимов работы гортани с охранительно-регулирующим пороговыми эффектами в единое голосообразующее действие с ГСДК и действиями тела и рук.
- 6.22. Осознание и метроритмическая имитация механизма ГСДК "смех". Соединение ГСДК "смех" с текстом в едином речевом потоке,
- 6.23. Соединение вибранта губ с гласным в едином движении на фиксированном музыкальном задании.
- 6.24. Соединение вибранта гортани с грудным режимом на фиксированном музыкально-фонетическом задании.
- 6.25. Чередование беззвучного смыкания голосовых складок с бесшумным вдохом и музыкально-фонетическим заданием в грудном режиме с фиксацией положения грудной клетки и точной артикуляции гласных,
- 6.26. Активизация фонационного выдоха в грудном режиме на музыкальном задании.
- 6.27. Смеховая пульсация на музыкальном задании.
- 6.28. Фиксация положений языка на музыкальном задании,
- 6.29. Вибрант губ с переходом из грудного в фальцетный режим на фиксированных музыкальных интервалах.
- 6.30. Вибрант губ с переходом из грудного в фальцетный режим и с чередованием с гласным на фиксированных музыкальных интервалах.
- 6.31. Соединение вибранта гортани, грудного и фальцетного режимов в едином голосообразующем движении на музыкальном задании с исполнением музыкальных интервалов через межрегистровый пороговый эффект от грудного к фальцетному режиму.
- 6.32. Активизация фонационного выдоха в грудном режиме с переходом в фальцетный черв пороговый эффект.
- 6.33. Вибрант губ в фальцетном режиме на фиксированном музыкальном задании в чередовании с гласным на разных ступенях лада.
- 6.34. Активизация фонационного выдоха в фальцетном режиме на музыкальном задании в чередовании с гласным на разных ступенях лада.

6.35. Смеховая пульсация в фальцетном режиме с музыкальным заданием.

6.36. Смеховая пульсация в соединении с активизацией фонационного выдоха на музыкальном задании.

6.37. Фиксированное положение языка с переходом в фальцетный режим на музыкальном задании.

7. Содержание программы.

Формирование умений и навыков управления голосом в речи и в пении. Развитие показателей певческого голосообразования. Формирование регулятивного образа собственного голоса ребёнка на основе эталона академического певческого тона,

8. Оценка результатов.

Выполнение артикуляционных, фонетических, интонационных, звуковысотных заданий в требуемом режиме работы гортани, требуемой звучности и с предложенной эмоциональной окраской. Общее улучшение разборчивости и выразительности речи. Появление устойчивого интереса к явлениям вокального искусства, формирование собственной системы ценностей. Появление устойчивого интереса к собственной певческой и декламационно-исполнительской деятельности. Улучшение слухового анализа и интонирования на уроках музыки(сольфеджио).

9. Учебно-методическая база.

В. Емельянов "Фонопедический метод развития голоса" 1-й и 2-й /ровни обучения. В. Емельянов, И. Трифонова "Развивающие голосовые игры. В. Емельянов "Развитие голоса. Координация и тренаж".

ПРОГРАММА СПЕЦКУРСА ДЛЯ ХОРЕЙСТЕРОВ, УЧИТЕЛЕМ МУЗЫКИ, МУЗЫКАЛЬНЫХ ВОСПИТАТЕЛЕЙ ДОШКОЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ, ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ СОЛЬНОГО ПЕНИЯ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ КУЛЬТУРЫ И ОБРАЗОВАНИЯ.

Наименование программы: "Развитие голоса. Координация, тренаж, эстетика".

Цель программы.

Повышение уровня теоретической оснащённости по вопросам певческого голосообразования и овладение практическими навыками управления деятельностью учащихся в процессе развития певческого голоса.

Задачи программы.

Преодоление традиционных мистифицированных воззрений на природу детского голоса и певческого голоса вообще и возможности его развития, Замена традиционной мистифицированной эмоционально-образной терминологии общепринятыми наименованиями компонентов голосообразующей системы или наименованиями, принятыми мировым научным сообществом, Нормирование непротиворечивой концепции голосообразования, доступной преподавателям без специальной онтологической, медицинской и акустической научной подготовки и оформление этой концепции в выражениях, доступным детям младшего школьного возраста.

Практическое освоение в собственном исполнении приёмов и упражнений, развивающих голос как в общем, так и в певческом плане.

Освоение структурно- организационной части учебного процесса.

Практическое освоение введения приёмов и упражнений в вокально- хоровую работу с детьми.

Практическое освоение переноса формируемых навыков на ткань конкретных музыкальных хоровых и сольных произведений.

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

1. Работа с хором и вокальная педагогика: традиции, мифы и реальность. Оптимальные диапазон, tessitura, репертуар для развития детского голоса. Видеофильм "Авторская школа Емельянова. Поют дети России."
2. Фонопедический метод развития голоса: принципы, критерии, терминология, приемы, уровни обучения.
3. Применение принципа дополнительности к существующим теориям голосообразования. Единая концепция: теоретические и практические следствия,
4. 1-й уровень обучения: "Развивающие голосовые игры"
5. 2-й уровень обучения: "Развитие показателей певческого голосообразования". Упражнения специфического воздействия.
6. 3-й уровень обучения: "Устранение неравномерности развития голосового аппарата и голосовой функции". Развитие фонационной функции трахеи. Формирование и отслеживание акустических фильтров ротоглоточного рупора. Формирование специфической певческой артикуляции.
7. 4-й уровень обучения: "Синхронный комплексный тренаж." Формирование и отслеживание специфического певческого произношения согласных. Первоначальные навыки кантилены.
8. 5-й уровень обучения: "Формирование и отслеживание критериев технологии академического пения на абстрактных мотивах певческого процесса."
9. Перенос приёмов метода на конкретную музыку: "Прохождение музыкальных произведений приёмами ФМРГ на примере вокализов Н. Вагнера".
10. Профилактическая и лечебная функция приёмов и упражнений ФМРГ. Штатные и нештатные ситуации при анализе индивидуальных особенностей детских и взрослых голосов. Различия особенностей, дефектов и заболеваний голосовой функции и голосового аппарата.
11. Особенности индивидуальной и коллективной работы с мальчиками-подростками в процессе мутации. Организационный и методический аспекты. Приёмы и упражнения ФМРГ для мужского голоса.
12. Опыт применения ФМРГ на примерах коллективов, учебных заведений, отдельных преподавателей и хормейстеров. Отслеживание отдалённых результатов (10-15 лет). Возможные и вероятные нежелательные побочные эффекты и их профилактика.

(По нормативам УМЦ повышение квалификации с выдачей свидетельства допускается при объёме курса не менее 72 часов. 12 тем по 6 часов = 72. Предполагается по плану УМЦ, что 4 часа - лекции, 2 часа - самостоятельная подготовка. Итого - 48 часов лекционных, 36 астрономических. Семинар может проходить 5 дней по 8 часов, в т.ч. 1 час перерыва.)