

Министерство культуры Ставропольского края

Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение
Ставропольского края «Ставропольский краевой музыкальный колледж им. В.И.
Сафонова (г. Минеральные Воды)
(ГБПОУ СК СКМК им. Сафонова)

Методическая работа

ОСНОВНЫЕ НЕДОСТАТКИ ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСА ЮНЫХ ВОКАЛИСТОВ И ПУТИ ИХ ПРЕОДОЛЕНИЯ

Работу выполнила:

преподаватель предметно-цикловой

комиссии специальности Вокальное искусство

Жученко Н. В.

2022 г.

Содержание:

Введение.....	3-4
ГЛАВА 1. Недостатки певческого звукообразования юных вокалистов	
1.1Предназначение дыхания в пении.....	5-8
1.2Выявление недостатков певческого звукообразования и пути их устранения.....	9-16
ГЛАВА 2. Вокальные проблемы, связанные с искусством резонансного пения	
2.1. Недостатки фонации звука.....	17-20
2.2Трудности физиологического характера, влияющие на процесс голосообразования. Рекомендации по их устранению.....	21-22
2.3Необходимые условия для становления голоса вокалиста.....	23-24
Заключение.....	25-26
Список литературы.....	27

Введение

Постановка голоса, то есть приспособление и развитие его для профессионального пения - это процесс одновременного и взаимосвязанного воспитания слуховых и мышечных навыков поющего, выработка хороших, правильных певческих привычек. Учащемуся необходимо проложить пути, по которым его голос бы развивался и не уставал.

Для организации правильных условий звучания необходимо осмысление работы голосового аппарата во время певческого звукообразования. В осуществлении певческой функции принимают участие многочисленные группы мышц: дыхательные, артикуляционные, гортанные и ряд других. Чтобы облегчить нахождение верной координации в мышечной работе, надо определить, какие из ощущений, от работы которых зависят основные качества певческого голоса, должны фиксироваться. Нахождение, выработка новых координаций - дело трудное для организма. Оно пойдёт тем успешнее, чем лучше сумеет ученик сосредоточить на нём всё своё внимание, все душевные и физические силы. Опыт работы с нашими учащимися музыкальных школ и со студентами музыкального колледжа показывает, что преподавателям приходится сталкиваться со многими вокальными недостатками, борьба с которыми ведётся в течение четырёх лет учёбы в колледже. Считают, что любовь к музыке воспитывается при правильном развитии певческого голоса уже в дошкольном возрасте, оберегая его от крика, от излишнего напряжения голосовых связок.

В связи с вышесказанным данная тема является актуальной.

Объект нашего исследования – процесс обучения детей с 10 - 13-летнего возраста на вокальном отделении детской музыкальной школы.

Предмет исследования – процесс формирования вокальных навыков у детей, в процессе обучения в детской музыкальной школе.

Цель работы – изучить и исследовать особенности постановки, развития и формирования детского голоса в процессе обучения в детской музыкальной школе, а так же выявить эффективные приёмы, предназначенные для привития ученикам профессиональных навыков, позволяющих добиваться результативности в художественно- творческой деятельности.

В соответствии с целью определены следующие задачи:

- рассмотреть особенности формирования певческого голоса, и выявления вокальности у детей;
- стремиться выявить естественный тембр ребенка;
- выявление основных недостатков певческого голоса юных вокалистов;
- рассмотреть способы и методы, вокальные приёмы для устранения основных недостатков певческого голоса юных вокалистов;
- рассмотреть условия необходимые для становления голоса вокалиста и выработки хороших, правильных певческих привычек.

В процессе работы были использованы следующие методы исследования: анализ литературы по данной проблеме, опыт работы автора данной работы вокальным педагогом в детской музыкальной школе, и музыкальном колледже, обмен опытом с педагогами-вокалистам, участие в педсоветах, конференциях, круглых столах, мастер-классах, знания, полученные в процессе обучения.

Данная тема имеет практическую значимость для педагогов – вокалистов, работающих в системе дополнительного образования. Основные методические принципы, сформированные в процессе воспитания учеников вокальных отделений детских школ искусств и детских музыкальных школ могут быть использованы в учебном процессе развития детского голоса.

ГЛАВА 1. Недостатки певческого звукообразования юных вокалистов

1.1 Предназначение дыхания в пении

Прежде, чем перейти к недостаткам голоса, хочется сказать о значении певческого дыхания. Правильное певческое дыхание нужно рассматривать, как основу звукообразования.

Для правильного голосообразования необходимо научиться пользоваться певческим дыханием. Знаменитый в своё время педагог и исследователь в области теории и методики вокала Мануэль Гарсия-сын (изобретатель ларингоскопа- гортанного зеркала) в своём методическом труде «Полный трактат об искусстве пения», изданном впервые в 1847 года, а затем в 1856 году, пишет: «Нельзя сделать искусным певцов, не овладев искусством управления дыханием». Общественно классическое изречение « Искусство пения есть искусство дыхания» , и действительно, дыхание- это двигательная сила голоса! Атака звука, филировка, фразировка, техника всех видов, зависят , в основном, от степени владения дыханием.

В начале обучения основной задачей является обучение правильному дыханию. Продвигаясь вперед, нужно поэтапно возвращаться к упражнениям на дыхание. Полезно применять их в качестве гимнастики и разогрева перед распеванием. Сначала нужно проверить, как работают дыхательные мышцы, положив ладони на живот, и предложив ученику сделать несколько спокойных вдохов и выдохов. Для более интенсивного дыхания, рекомендуется раздуть воображаемый огонь в печи либо согреть дыханием руки. Важно ощутить, как живот опускается и поднимается. В случае, когда это не происходит, используется самый нерациональный вид дыхания – ключичный. Правильное дыхание представлено тем, что особенно активно работают межреберные мышцы диафрагмы и нижних стенок живота, мембраны, которые отделяют грудную и брюшной области.

Данный тип дыхания – *диафрагмальный*. Движение диафрагмы проще всего проверить в лежачем положении. Необходимо лечь на спину, положить руки немного выше живота, в часть тела, где расположено

солнечное сплетение /область диафрагмы/ и сделать вдох и выдох. При вдохе рука поднимается при помощи движения диафрагмы, а при выдохе рука опускается. В это же время с проверкой движения диафрагмы проверяют и движение мышц живота, которые должны работать ритмично и совпадать с движениями диафрагмы при выдохе и вдохе.

Таким же образом обязаны производить работу брюшные мышцы и диафрагма в положении стоя либо сидя. Данная проверка показывает недостатки и достоинства физиологического дыхания учащегося.

«Неправильное дыхание в пении»

Яркий пример неправильного дыхания в пении, это когда начинающий певец пользуется **«ключичным»**, поверхностным дыханием. В работе этого типа дыхания задействованы лишь верхушки лёгких. Певец при пении поднимает плечи, сосуды на шее вздуты и напряжены, он имеет при этом крайне неприятный вид. Происходит перенапряжение голосовых связок в следствии чрезмерного давления воздуха, стремящегося вырваться из легких, и пассивности мышц, управляющих дыханием.

Многочисленные спирометрические исследования и педагогический опыт доказывают, что у певцов, пользующихся нижнерёберным-диафрагмальным (смешанным) дыханием, эластичность его лучше и емкость легких больше, чем у певцов, пользующихся другими видами дыхания. Происходит это потому, что нижние ребра способны быстро и легко расширяться (раздвигаться), а диафрагма – сокращаться без лишнего напряжения и чувства утомления; кроме того такой тип дыхания позволяет в случае необходимости сделать более глубокий вдох и, следовательно, запастись большим количеством воздуха.

Схема певческого дыхания:

Вдох- фиксация дыхания(затайка)- звук поставлен на выдох,

он должен быть включен в поток воздуха. Выдох должен быть максимально продолжительным, плавным без толчков. Достижение экономного «опорного» дыхания требует постоянной и целеустремленной тренировки...

Чрезвычайно важной особенностью певческого дыхания является то, что в нём заложены богатейшие исполнительские возможности. На дыхание нельзя смотреть только как на технический момент. Оно таит в себе, наряду с красками звука, безграничные возможности для раскрытия идейно-художественного содержания произведения. В зависимости от темпа произведения меняется темп вдоха, его активность. Эмоционально поданным **вздохом** можно выразить любое чувство: грусть, досаду, ярость, испуг, любовную страсть и т.д.

Не менее богатые возможности заключены и в **выдохе**. Спокойное, плавное движение мелодии, требует такого же плавного, сдержанного и экономичного выдоха. Мелодия, характеризующаяся быстрым темпом, острой, прерывистой ритмикой, стаккатированная и т.п., требует энергичной подачи дыхания, большого расхода его и, порой, прерывистого, даже взрывного приёма выдоха.

В истории вокального искусства примером совершенного виртуозного владения красками дыхания может служить творчество Ф. И. Шаляпина.

Пример упражнения на развитие дыхания

Упражнение 1 С помощью произнесения двух согласных «КС» тренируем певческое дыхание, под музыкальное сопровождение;

Упражнение 2 «Заводим мотор» - пропеваем на губах любые гаммы, арпеджио, начиная тренироваться с более коротких, затем доводим до длинных упражнений.

Комплекс упражнений Александры Николаевны Стрельниковой – это дыхательная гимнастика, которая прямого отношения к вокалу не имеют, но тем не менее, используются для развития певческого дыхания.

Все эти упражнения тренируют экономное дыхание. Кроме того, такая утренняя дыхательная гимнастика даёт бодрость и энергетическую наполненность для всего организма, а мы знаем, что хорошо поём только тогда, когда мы здоровы, энергичны, и полны сил.

Работать над развитием певческого дыхания следует ежеурочно.

В работе с детским голосом следует учитывать, что дети не в состоянии брать глубокий вдох, что ограничивает силу голоса. Меньшая жизненная ёмкость легких ребёнка требует большей частоты дыхания.

Поэтому, **не рекомендуется** отдельно и целенаправленно работать над постановкой вокального дыхания с учениками младшего школьного возраста. Свободное и естественное дыхание в сочетании с эмоционально-художественными задачами, как правило, даёт хороший результат в процессе приобретения навыков певческого дыхания.

1.2 Выявление недостатков певческого звукообразования и пути их устранения

Типичные недостатки певческого звукообразования в детском и юношеском голосе:

- горловое пение;
- глубокое «задавленное» звучание;

- крикливое, форсированное, напряженное пение;
- тусклое, вялое, безтембрное звучание;
- плоский, мелкий, «белый» звук;
- пестрое звучание гласных;
- «гнузавый» звук, носовой призыв.

Рассмотрим типичные недостатки звукообразования, выявим их причину, определим пути устранения :

Горловое пение или «горлопение» (термин Л.Б. Дмитриева) является самым типичным недостатком начального этапа обучения, который образуется у детей чаще всего из-за ложных представлений, связывающих певческое звукоформирование только с ротоглоточной частью голосового аппарата . (Говорим ртом, и формировать вокальный звук надо также). Голос ребенка при отсутствии слуховой и вокальной координации не может перейти из речевого режима в певческий.

Причиной является:

- перенапряженная гортань;
- высоко поднятая голова (смотрит на учителя);
- нет правильной организации звука с дыханием-резонатором;
- неумение перейти из речевого в певческий регистр (координационная работа связок);

а также может быть скована нижняя челюсть.

При таких недостатках необходимо:

- стабилизация гортани;
- освобождение нижней челюсти;
- координирование певческого дыхания и звукообразования;
- использование мягкой и придыхательной атаки звука;
- формирование певческого зевка, резонаторных ощущений.

Горловой звук образуется из-за напряженности, малоподвижности, «скованности» нижней челюсти. При таком положении гортань оказывается в неестественно высоком положении. Свободного открытия рта добиваются на гласных «А», «О», «У» как в речевых, так и вокальных упражнениях.

В данном случае необходимо стабилизировать гортань опущенным подбородком и поднятием мягкого нёба, чтобы звук свободно попадал в резонаторы. Спазматические рефлексy на перенапряженное звукообразование хорошо удаляются упражнением на согласный «Г» с придыхательной атакой, например, в сочетании с гласной «ГА».

Необходимое условие перевода звука из глотки в головной резонатор-формирование округлого прикрытия (полузевка). Натяжение мягкого нёба способствует беспрепятственному попаданию в верхние резонаторы. Для округлённого звучания используют различные сочетания согласных с гласными «О», «Ё» («ЛЁ», «МО», «РО», «ЗО» и т.д.).

Мягкий, некрикливый звук достигается владением правильного певческого, вдоха и контролируемого выдоха. Научить детей экономно, ровно и постепенно расходовать воздух – это значит научиться долго, ровно, красиво тянуть звук, что является основой певческого искусства.

Частой причиной горлового пения является речевая манера звукообразования и, как следствие, доминирование речевого (грудного) резонатора. В связи, с чем **следует активизировать работу верхнего резонатора**, используя в упражнениях для распевания высокую тональную настройку.

Н.Г. Стулова также говорит о том, что на начальном этапе обучения пению необходимо научить формировать звук сначала в фальцетном регистре, затем переходить к легкому миксту .

Вся вокальная методическая литература акцентирует внимание на двух основных резонаторах: головном и грудном. Под головным понимаются полости, расположенные выше гортани, в лицевой части головы (лобные,

гайморовы пазухи). Благодаря этому резонатору певческий звук приобретает естественное, звонкое, полетное звучание.

«По-настоящему поет тот, кто умеет переносить звучание голоса в голову»:- говорили старые итальянские мастера пения.

«Дыхание, гортань и резонаторы, - указывает В.П. Морозов, - это, как известно, три основные части голосового аппарата, работающие в тесном взаимодействии друг с другом и представляющие собой единую систему» .

Основной метод воспитания резонаторных ощущений - это последовательный подбор упражнений способствующий закреплению певческих навыков и доведение его до автоматизма.

Глубокое, «задавленное» (или как еще называют вокальные педагоги «опрокинутое» звучание). Учащиеся, стремясь сформировать звук вокально, чрезмерно округляют его, в связи с чем он становится глубоким, задавленным.

Причиной этому могут быть:

перекрытие звука, глубокого «зевка»;

чрезмерно низкое положение гортани;

высокое надсвязочное давление как следствие «перезакрытого» рта;

в голосе отсутствует высокая певческая форманта.

При этом необходимо:

формировать правильный певческий зевок;

формировать в голосе обертонов высокой певческой форманты;

Для активизации головного резонатора и близкого звукообразования хорошо помогает рекомендация Л.Б. Дмитриева.

Классическое положение артикуляционных органов для гласной «А»: «губы в форме непринужденной улыбки, язык в виде «ложечки» с концом у края зубов, широкая мягкая глотка, поднятое мягкое нёбо». При таком положении после пропевания гласного «А», также «И», «Е» принимают округлую форму.

Звонкость, «полетность», «серебристость», придает голосу так называемая высокая певческая форманта (ВПФ), благодаря резонированию на частоту 2500-3000Гц. Это группа усиленных обертонов находится в области ре-соль четвертой октавы.

Индикатором и активизацией высокой певческой форманты является правильное направление звука в головной резонатор.

Почти все первые упражнения на вокальных занятиях начинаются «немым звуком» -«М» закрытым ртом или на слог «НГА».

Для того чтобы придать звуку блеск, яркость, полётность, хорошо использовать близкие по образованию гласные и согласные («И», «Ю», «ДИ»,«ЗИ», «ЛИ»,«МИ», «ЛЮ», «РИ»).

Практические примеры упражнений:

Упражнение 1 Распевка на слог «ДИ-ДИ-ДИ» вверх по полутонам, или тонам в мажоре, начиная со среднего участка диапазона голоса следует довести вверх до верхнего участка диапазона голоса.

Упражнение 2 Распевка на сочетание слогов «ДИ-ДА-ДИ», следует контролировать слог «ДА», чтобы он звучал так же, как «ДИ» близко

Крикливое, форсированное, напряженное пение.

Такое пение не только некрасиво и неприятно на слух с точки зрения эстетического восприятия, но и вредно для певческого аппарата. Певцы, поющие форсированным звуком, как правило, детонируют, фальшивят, не умеют петь кантилену. В данном случае следует объяснить, что лишь на среднем по силе звучания фоне возможны и особенно рельефны динамические оттенки и контрасты, необходимые для выразительного пения. «Кто кричит, тот не поёт» - гласит старая вокальная поговорка.

Пение даже на малофорсированном звучании хотя может и не принести существенного вреда поющему, но носит характер опасного певческого режима. Такое пение порождает ещё один недостаток – «качание» голоса,

требующий особой бдительности педагога, чтобы предупредить данное явление в самом начале его.

Причиной может быть:

постоянное употребление твёрдой атаки;
отсутствие навыков легатного звуковедения;
напряженная гортань;
чрезмерно крупный вдох;
гиперактивность юного вокалиста.

При таких недостатках нужно использовать:

исключительно мягкую и придыхательную атаку звука;
работать над легатным звуковедением;
удалить гортанный зажим, переключая внимание исполнителей с горлового ощущения на грудобрюшные мышцы живота и резонаторные ощущения;
исключить в распевках и произведениях громкое звучание, провоцирующее крикливость.

Организация мягкой атаки хорошо достигается употреблением сонорных. Согласных «Л», «М», «Н», завершить этот параграф хочется словами выдающегося вокального педагога Франческо Ламперти: «Кто не будет избегать крика, не может долго петь на сцене, так как убивает пение.

Пусть певец знает, что тот, кто кричит, теряет свой голос!

Тусклое, вялое, безтембрное пение.

Тихий голос не является недостатком в звукообразовании, но может быть связан со следующими причинами:

отсутствует навык певческой опоры;
не сформированы резонаторные ощущения;
вялая, несогласованная работа артикуляционного аппарата;

пассивный тонус поющего.

При этих недостатках необходимо формирование певческой опоры, работа над формированием резонаторных ощущений, развитие смешанного типа голосообразования, активизация артикуляционного аппарата.

На первом этапе работы должно концентрироваться внимание на «приближение звука», направляя его в твердое нёбо, к передним зубам. Хорошо использовать в упражнениях звонкие согласные.

Так «Д», «З», «Л», «М», «Н»-приближают звук;

«М», «Н»-усиливают резонирование носовой полости;

«Р»-активизирует сокращение голосовых связок и работу дыхания.

Второй этап предусматривает воспитание резонаторных ощущений, способствующих смешанному характеру звукообразования. Звук сформированный в высокой позиции должен мягко опираться на грудной резонатор. Мышечно-слуховые ощущения хорошо нарабатываются в центре диапазона, а также при нисходящем движении из головного в грудной регистр. Грудной резонатор способствует формированию сочного, насыщенного звука (верхние ему придают яркость, «летучесть», блеск).

Хороший, полноценный голос одновременно озвучивает головной и грудной резонаторы.

Первостепенная задача педагога - стремиться выявить естественный тембр ребенка!

У Мануэля-Гарсиа-сына в его «Полном трактате об искусстве пения» есть указания о тембрах: «Светлый тембр, доведённый до преувеличения, делает голос крикливым и визгливым... Тёмный тембр, доведённый до крайности, закрывает звук, удушает его, делает глухим и сиплым». (Ф. И. Шаляпин, А. В. Нежданова, Л. В. Собинов, Н. А. Обухова, В. В. Барсова нашли ту золотую середину, которая способствовала их мировой славе).

Плоский, мелкий, «белый» звук характеризуется пением, напоминающим речевую манеру.

Причиной этому могут быть:

не активно мягкое нёбо;
гортань в высоком положении;
отсутствуют навыки смешанного резонирования.

Необходимо при этом:

формирование ротоглоточного рупора,
нахождение правильного положения гортани,
работа над резонаторными ощущениями.

Для исправления плоского, мелкого звука надо вырабатывать у певцов навык «зевка», посыла округленного звука в точку головного резонатора.

При этом полезны упражнения на «прикрытые» гласные «У», «О», «А».

Эти гласные рекомендуют использовать для активизации вялого мягкого нёба, освобождения нижней челюсти, нахождения грудного резонирования.

Согласные «К», «Г», активизирующие работу мягкого нёба, также могут помочь при исправлении плоского, «белого» звучания.

Пример (распевка на гласных звуках «У-О-А» по полутонам вверх на среднем участке диапазона голоса)

Пестрое звучание гласных

Главная причина - речевая манера пения и, как следствие, отсутствие единства в произношении гласных.

Единая манера пения предполагает формировать гласные «открытые» (а,я,э,е,и,ы) по образцу «прикрытых» способом округления.

Поем «А» с ощущением «О»; поем «И» с ощущением «Ю», поём Е с ощущением «Э» и т.д.

Старейший вокальный педагог А.М. Разварин говорил: «Гласная у хорошего певца несёт согласную, как конь седока».

Необходимо активизировать в звукообразовании мягкое нёбо, использовать в упражнениях для выравнивания гласных следующие сочетания: *а-е-и; и-э-а; у-о-а*, а также слоги «ДУ», «КУ», «ЛЁ», «ГНО».

Пример (распевки на одном звуке на гласные А-Э-И-О-У, в сочетании с согласным звуком БРА-БРЭ-БРИ-БРО-БРУ, ДА-Дэ- ДИ-ДО-ДУ)

«Гнусавый» звук, носовой призвук

Причина его образования - низко опущенная нёбная занавеска, которая перекрывает доступ звука в полость рта. С наилучшим результатом исправляются на гласной «у», при которой нёбная занавеска значительно сокращается.

Для устранения этого недостатка следует:

формировать правильный певческий зевок,
формировать в звуке высокую певческую форманту,
активизировать головной резонатор.

Активным включением головных резонаторов с контролем ощущений лобных пазух способствуют упражнения на слоги «БРА», «ДА», «РЭ», «РО». Пение слогов «НЭ», «МЭ», «РЭ» не только хорошо поднимает нёбную занавеску, но и способствует хорошей настройке головных резонаторов. Для исправления этого недостатка хорошо активизировать мягкое нёбо использованием твёрдой атаки звука и штриха стаккато.

Одно из частых требований, предъявляемых к ученику - это требование «близкого звука». Поэтому педагог должен проявить выдержку и терпение, чтобы добиться естественного тембрового металла путём развития опоры певческого дыхания. А согласованная работа певческого дыхания и естественной свободы гортани полностью обеспечивает неискажённое резонирование любой гласной.

ГЛАВА 2. Вокальные проблемы, связанные с искусством резонансного пения

2.1. Недостатки фонации звука

Детонация (неточное, фальшивое интонирование).

Это может быть заболеванием голосового аппарата - фонастенией (изменения в положении и движениях надгортанника), что обнаруживается при врачебном осмотре и требует помощи врача.

При нормальном состоянии аппарата, недостатки эти являются, прежде всего, следствием недостаточного развития музыкального слуха. Поющий человек, даже не профессионал, но обладающий хорошим музыкальным слухом, даже в нездоровом состоянии интонирует чисто (народные певцы, певцы-самородки).

Если детонация является недостатком лишь эпизодического характера, то причины её кроются обычно в недостаточно согласованной работе отдельных частей голосового аппарата, не направляемых контролем слухового органа.

Яркое доказательство такого предположения - ученики чаще всего неточно интонируют в условиях публичных выступлений, когда обычное волнение нарушает нормальную работу дыхания, лишая его надлежащей эластичности. При этом слуховой контроль в значительной мере ослабляется, так как внимание отвлекается борьбой с неполадками в процессе дыхания.

Работа над развитием музыкального слуха, непрерывный самоконтроль поющего, строгий контроль педагога, не допускающего неряшливой интонации никогда, ни в одном звуке, укрепление мышц гортани путём упражнения на «стаккато» - вот те моменты, которые могут устранить недостатки в области интонирования.

Очень важным в работе над устранением этого недостатка надо считать также упражнения в регулировании силы звука и установление её сначала в такой пропорции, в какой интонация будет безукоризненно точной. Затем, через какое-то время, изменение силы звука на тех же упражнениях будет вести постепенно к зовоёвыванию новых позиций в области точного интонирования.

Рекомендации: посещать активно уроки сольфеджио, развивать слуховую координацию

Пример(упражнение на «стаккато» в пределах терции, квинты)

Низкая позиция звука

Одним из основных недостатков является стремление к звукообразованию на низкой позиции. Однако работа над достижением «высокого звучания», с исчерпывающим использованием верхних резонаторов, должна вестись с максимальной осторожностью, т.к. необходим индивидуальный подход к голосовому аппарату ученика (глубина нёба, строение челюсти).

Высокое звучание нельзя всегда отождествлять со звукообразованием на высоком положении гортани. Есть случаи, когда это положение гортани, якобы приближающее звук к резонаторам на верхнем отрезке голоса, обесцвечивает естественную природную окраску голоса. «Инструментальное звучание» женских голосов кроет в себе также опасность выхолащивания природной окраски.

Рекомендации:

- **Упражнение** сочетание согласных «ХМ» для верного попадания в головной резонатор певца, ощущение точки «высокой позиции звука»
- овладеть навыком головного резонирования, пения в «маске»
- не «скатываться» в след за мелодией вниз или «задираться», тянуться за ней вверх, отрабатывать этот навык в упражнениях

Неверное представление ученика о характере звучания его голоса является подчас серьёзным препятствием для педагога в определении рода голоса ученика. Подчас, увлекаясь подражательством, дети стараются петь так, как поёт исполнитель в понравившейся песни. Что пагубно отражается на истинном голосе юного вокалиста. Нет его естественного тембрального окраса. Значит, в задачи педагога-вокалиста входит развитие не только музыкального, но и вокального слуха, здесь разумеется способность по качеству голоса ученика судить о функциях его голосового аппарата.

Развивать такой слух можно на примере звучания голосов его товарищей, анализируя звуковые различия в работе голосового аппарата поющего.

Устранение излишней вибрации звука

Вибрация звука, которая мешает слышать основное звучание тона, или с «качанием» голоса, особенно досадном на выдержанных нотах, портит исполнение.

Необходимо стремление к инструментальному звучанию голоса, которое приносит определённую пользу. В данном случае временная потеря индивидуальной окраски не должна пугать ни ученика, ни педагога, так как по достижении ровного звучания, как только звук получит должную опору певческого дыхания, качество тембра вернётся как бы в очищенном виде.

Достижения в области инструментального звучания особенно рациональны для голосов типа лёгкого высокого сопрано, когда пассажи, мелизмы, стаккато и прочие украшения могут иметь лёгкость и чистоту.

2.2 Трудности физиологического характера влияющие на процесс голосообразования. Рекомендации по их устранению

Проблема «нижней челюсти»

Стоит отметить возникающие в процессе обучения пению трудности физиологического характера. Это проблема зажатой нижней челюсти в пении. Практика показывает, что работа по устранению этого зажима ведётся зачастую довольно долго, не один год.

Рекомендации по устранению проблемы:

Упражнение 1

поётся на слоги нисходящей мелодии мажорного трезвучия «Дай–Дай –дай, Май-май-май-Грай-рай-грай- Рай- рай- рай» или «Рэй- дай-дай»

Упражнение 2

Слог «ГЕ» следует петь с ощущением со свободной челюсти с переходом на «Э» по полутонам начиная с примарных тонов вверх и вниз преимущественно на середине диапазона голоса

Кроме того, в практике встречаются случаи, когда нижняя челюсть может быть искривлена в ту или другую сторону, а так же, когда челюсть открывается со «щелканием». В этом случае на помощь нам приходят врачи мануалисты и стоматологи, занимающиеся нейромышечной проблемой.

В нейромышечной стоматологии применяется сврхнизкочастотная электростимуляция мышц. Процедура под названием TENS- чрезкожная электронейростимуляция мышц, которая восстанавливает генетически детерминированную длину расслабляет мышцы.

«Вялый» в пении речевой аппарат

Эта проблема часто встречается, особенно с начинающими вокалистами. Когда педагог говорит «У тебя каша во рту». Слоги не проговариваются, нет четкой артикуляции и дикции. Плохо развита самая сильная мышца в нашем организме – это язык.

Существует проблема картавости, **грассирующей согласной «р»**. Правильность проговаривания этой согласной передаётся, как правило, на генетическом уровне. Здесь в помощь придет работа логопеда и упражнения на исправление этого недостатка.

Рекомендации:

Хорошо помогают фонопедические упражнения по методу В.В. Емельянова, чтение скороговорок и чистоговорок с упором на определенные согласные звуки.

Всевозможные вокальные трудности препятствуют быстрому достижению высоких и стабильных творческих результатов. Главным критерием устранения типичных недостатков, указанных в работе, является воспитание вокальных навыков, которые должны быть доведены до автоматизма. Это станет залогом красивого певческого звука, а значит и вокальных успехов.

2.3 Необходимые условия для становления голоса вокалиста

Первое, что необходимо в условиях становления голоса, это психологический климат, моральная обстановка. Каждое занятие на любом из уровней на протяжении всех лет обучения строится по универсальной схеме:

- Дыхательная вокальная гимнастика;

- Распевание;
- Пение вокализов;
- Работа над произведениями;
- Анализ занятий;
- Задание на дом.

Для здоровой, нормальной творческой работы необходима, прежде всего, спокойная атмосфера нормального психологического климата, доброжелательности, что исключает нервно-психические травмы и срывы. Не случайно при нервных расстройствах первой страдает голосовая функция. Так же очень важна система в занятиях и репетициях. Это чрезвычайно важный момент, от которого зависит результат выработки рефлексов — основных механизмов деятельности нервной системы. Система и тренинг вырабатывают выносливость физическую и дают технический эффект в навыках.

При любой вокальной работе обязательно распеваться.

Это своеобразный «туалет» или спортивная «разминка» голоса. Однако распевание не только разогревает мышцы голосового аппарата, но и создает своеобразную психологическую настройку всего организма:

- «будит» эмоциональную сферу;
- разогревает творческую фантазию;
- налаживает сложный процесс звукообразования (координацию усилий многочисленных мышц аппарата);
- закрепляет условные рефлексy, вырабатываемые постоянными занятиями;
- собирает творческое внимание.

Самодисциплина, воля, целеустремленность, психическая стабильность, ровность настроений, внимание, уверенность в своих силах, смелость — эти качества надо воспитывать любому профессиональному

человеку. Они помогают следить за массой мелочей, игнорирование которых может обернуться трагедией, избавиться от ненужных привычек, мешающих работе.

Профессиональная уверенность в себе и свои силы может возникнуть только в результате хорошей профессиональной подготовки, четкого, грамотного представления о творческих процессах, в том числе голосообразования, и выработки навыков технического совершенства.

Необходимо поддерживать постоянно голосовую форму.

Это еще одно очень важное требование. Не надо забывать, что самые опытные и талантливые певцы должны периодически проверять правильность звучания своего голоса. Даже лучшие мастера оперной сцены заглядывают для этого к своим «маэстро». Необходимо восстанавливать, контролировать свои условные рефлексы, певческие навыки, на которых зиждется голосообразование. Сам исполнитель привыкает к звучанию своего голоса и не замечает потерь. Нужно «постороннее ухо» для контроля.

Хорошая, светлая голова всегда помогает в работе. Физиолог Нагель указал, что легкие, гортань и резонаторы барана по своему анатомическому строению почти тождественны с таковыми же у человека, и если баран не поет, то только потому, что у него «голова баранья». Немцы говорят: «Мы поем головой, а не гортанью».

Заключение

В данной работе рассмотрена актуальность темы «Основные недостатки певческого голоса юных вокалистов и пути их преодоления».

Для вокального педагога необходимо как накопление практического опыта работы с учениками, так и глубокая разносторонняя теоретическая подготовка, развитие наблюдательности, тонкого вокального слуха.

Творческий педагог должен видеть недостатки учеников, найти пути к их исправлению, подыскать наиболее целесообразные приёмы и упражнения и т. п. Необходимо воспитывать у ученика творческое начало, относиться к нему с уважением, поддерживать его, никогда не подавлять. Это связано с умением понять и раскрыть способности каждого ученика.

О вреде догматического подхода для вокального педагога и о необходимости творческого раскрытия индивидуальности каждого ученика Г. Панофка на первых же страницах своей книги «Искусство пения» пишет: «Я полагаю, что исключая все другие мнения и, следовательно, педантическая система была бы.... вредна.... для педагога пения...». И далее: «Нужно было бы написать столько методик пения, сколько имеется учеников»; «от хорошего педагога пения требуется такая наблюдательность, интуиция, которые помогли бы ему раскрывать способности, характер учеников и путь, по которому надлежит повести каждого из них».

Педагог вне зависимости от методов и приёмов при работе с учеником должен соблюдать следующие принципы:

- 1.единство художественного и технического развития;
- 2.индивидуальный подход к ученику;
- 3.постепенность и последовательность в воспитании юного певца и его голоса (от простого к сложному).

Нередко считается, что хорошо петь трудно, а плохо, легко и просто. На самом деле всё наоборот: плохой певец поёт трудно и сложно, а хороший легко и просто!

Если педагог сумеет сделать процесс постановки голоса интересным для них обоих, если он будет увлечён этим, тогда даже ученик средних способностей воспримет увлечённость преподавателя и перенесёт её на своё отношение к занятиям, к музыке вообще. Результат обязательно будет.

Теоретически обосновав, что развитие голоса становится наиболее эффективным тогда, когда педагог имеет широкое представление об основных недостатках певческого голоса и знает способы их преодоления.

В свою очередь, целенаправленное развитие голоса влечёт за собой постепенное развитие всех других, музыкальных способностей учащихся, расширяется их кругозор, а следовательно, мы воспитываем всесторонне развитую личность юного вокалиста.

Список литературы:

- 1.Амирова А. Музыкальная фонетика: формирование певческой артикуляции. Учебно-метод. пособ. – Самара: ООО «Офорт»; СГПУ 2013г
- 2.Аникеева З. Нарушения и восстановительное лечение голоса у вокалистов. – М.: Аграф, 2013г.
- 3.Гарсиа Мануэль Полный трактата об искусстве пения. Уч. пособ. СПб. Изд. Лань, 2015г.

4. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. – М.: Музыка 2007г.
5. Далецкий О. Обучение пению – М. ,2011г.
6. Емельянов В.В. Развитие голоса. Координация и тренинг.– СПб.: «Лань»2000 г.
7. Левидов И. И. Певческий голос в здоровом и больном состоянии. М.,2021г.
8. Морозов В. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники: учебно-методологическое издание для вокалистов. – М.: Музыка, 2013г.
9. Панофка Г. Искусство пения, 1968г.
10. Стулова Г. Развитие детского голоса в процессе обучения пению Изд. «Прометей» МПГУ им. В. И. Ленина, М. 1992 г.
11. Юшманов В. Вокальная техника и ее парадоксы. – СПб.: Деан,2013

Интернет ресурсы:

1. <https://urait.ru>
2. <https://e.lanbook.com/>

Министерство культуры Ставропольского края

Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение Ставропольского края «Ставропольский краевой музыкальный колледж им. В.И. Сафонова (г. Минеральные Воды) (ГБПОУ СК СКМК им. Сафонова)

Методический доклад

«Современный взгляд на проблему работы над чистой интонацией в классе академического вокала на начальном этапе обучения»

Преподавателя специальности

«Вокальное искусство»

Гороховой Т.И.

2022г.

Содержание

Введение.....	3
Развитие навыков вокального интонирования.....	4- 6
Процесс развития навыков вокального чистого интонирования.....	7-14
Заключение.....	15

Ведение

Развитие навыков вокального интонирования – «святая святых» вокального искусства. Проблема чистой интонации в пении всегда является актуальной. Именно поэтому, в данной работе, я, как ведущий преподаватель специальности «Вокальное искусство» с многолетним стажем работы, считаю необходимостью рассмотреть актуальность данной проблемы и методов работы над чистой интонацией в классе академического вокала на начальном этапе обучения с точки зрения современного взгляда.

Развитие навыков вокального интонирования

Именно упражнения на развитие чистой интонации являются основным методическим средством развития музыкальных способностей и в первую очередь музыкального слуха и музыкальной памяти. Практика показывает, что именно чисто поющие дети очень хорошо усваивают нотную грамоту, быстро выучивают ноты, начинают разбираться в высоте звука, в их длительности и часто именно они оказываются наиболее способными.

Проблема чистоты интонирования многих учеников первого года обучения – это лишь вопрос времени. В более сложных случаях нужно выяснить, что мешает ученику чисто петь. Причин может быть немало, например: стеснительность (в основном у мальчиков), общая вялость, апатичность ребенка или, наоборот, чрезмерная активность, от которой появляется напряжение лица, артикуляционного аппарата, всего корпуса, крикливость в звуке, неумение петь в коллективе, наконец, различные заболевания (болезни горла, связок, миндалин, простуда) и многое другое.

Бывает, что у ребенка интонация хорошая, но не совсем точная. За последние 25 лет проводилось множество исследований. В США объектом исследований было пение учащихся начальных классов. Отмечено, что в возрасте до 8 лет среди фальшиво поющих детей, мальчиков вдвое больше, чем девочек.

Некоторые дети привыкли кричать, их голос при пении напрягается, что так же мешает чистому пению. Кроме того, у многих учащихся слуховые и голосовые органы могут быть в болезненном состоянии. Детей с ослабленным слухом мы встречаем часто.

Например, после скарлатины у детей часто ослабляется слух. Если осложнение небольшое, то родители могут не заметить этого, а на уроках вокала такому ребёнку трудно улавливать высоту звуков. Детям трудно петь и при неправильной, неграмотной, искаженной речи, а искажают они слова

часто, именно потому, что плохо слышат. Ребёнок улавливает только начало слова или его конец. Дефекты в речи встречаются так же у детей, которые дома слышат неправильную речь взрослых. Ребёнок привыкает произносить звуки неточно и неправильно. Не могут петь чисто учащиеся с большой гортанью, учащиеся у которых голосовые связки не смыкаются или имеют неровные края, учащиеся у которых сильно раздражена глотка и у которых сильно увеличены нёбные миндалины, а также мешают и аденоиды, сильно разросшиеся в носоглотке. На качество интонации влияет неравномерный рост отдельных частей голосового аппарата (например; одна голосовая связка бывает короче другой). Это несоответствие постепенно выравнивается. Нередко встречаются случаи, когда у ребёнка одновременно бывает, нарушена деятельность и гортани, и органов слуха. Кроме того, ребёнок 6-7 лет не всегда может концентрировать свое внимание, на необходимое для занятия время, что тоже создает определенные затруднения в процессе работы педагога.

На самых первых уроках следует установить причину не чистой интонации при пении. Педагогу следует отличать острые заболевания от хронических. При острых заболеваниях, временного характера лучше освободить от пения. Если учащиеся имеют стойкий катар глотки, хриплый голос, дефекты слуха, рубцы на барабанных перепонках, в этих случаях пение даже не рекомендуется. В подобных случаях, или в случаях, когда педагог сомневается, целесообразно направить ребёнка к врачу (ЛОР врач, отоларинголог) для медицинского заключения, на предмет пригодности ребенка к занятиям вокалом.

Одной из причин фальшивого пения и даже “гудения” может быть следующее: многие неверно поющие дети переносят манеру “разговорного голоса” в пение. Встречаются дети 5-7 лет (чаще мальчики), разговаривающие и поющие очень низкими голосами. Так же причиной неточного интонирования может быть неразвитое ладовое чувство. Как

музыкальная способность это чувство проявляется в ощущении тяготения звуков неустойчивых к устойчивым, тоники, которое контролируется внутренним слухом, а также в чувствительности к точности интонации при интонировании и к чистоте пения.

Причиной недоразвитости ладового чувства может быть недостаточно сформированный репродуктивный компонент музыкального слуха .

Проявляется это у ребенка в том, что он не умеет:

- воспроизвести голосом высоту звука (доступного для воспроизведения);
- петь в заданной тональности (удобной для его диапазона) даже самой маленькой мелодии («не удерживаясь», неизбежно теряя се);
- чисто интонировать интервалы и мелодическую линию.

Ещё одной причиной неточной интонации может быть недостаточно развитый музыкальный слух. Многие дети прекрасно слышат мелодию, подмечают неправильное пение других, в то время как сами интонируют не чисто т.е. у них отсутствует связь между слухом и голосом. Это вопрос координации между слухом и звуковоспроизведением. Если ребенок слышит, что он поёт не ту мелодию или отдельные звуки, которые заданы учителем, а правильно спеть не может, то, следовательно, проблема неумения правильно интонировать заключается не столько в качестве звуковысотного слуха, сколько в способе звукообразования.

Чистое интонирование – это:

1. "Знание" вокальным аппаратом звуковысотности каждой ноты на физиологическом уровне.
2. Формирование в мозгу ощущений "ширины" интервалов.

Процесс развития навыков вокального чистого интонирования

можно разделить на несколько этапов:

Первый этап – первоначальное формирование вокально-интонационной координации. Речь идет о развитии самой способности интонировать звуки разной высоты. Конечно, на вокальное отделение принимаются дети, которые, как правило, этим навыком в определенной степени уже владеют. Тем не менее, у некоторых могут возникнуть определенные трудности в этом вопросе, или диапазон чистого интонирования слишком узок, чтобы можно было считать эту проблему окончательно решенной.

Руководствуясь тремя простыми принципами в работе, можно в течение одного года развить эту способность:

- - «расслабление зажатости» голосового аппарата;
- «опора» дыхания на диафрагму (Необходимо с самого начала обращать внимание ребят на «правильное» дыхание «животом».);
- интенсивный контроль пения слухом (можно поставить ладонь руки перед ртом на расстоянии прим. 10-15 см или завести ладонь руки за ухо, сделав что-то наподобие трубочки «продолжающей» ухо, что позволяет лучше слышать себя при пении).

Второй этап – закрепление вокально-интонационной координации.

Если на первом этапе решается задача формирования способности голосового аппарата интонировать звуки разной высоты, то на втором – закрепить эту способность, сделать владение голосовым аппаратом более уверенным и точным. На этом этапе можно продолжить работу над предыдущими упражнениями, обращая большее внимание теперь на точность интонирования, значимость каждого звука. В целях развития точности интонирования можно чередовать связное пение на одном дыхании и пение упражнений, отделяя звуки короткими паузами, обращая внимание на точность звук высотного «попадания» (уже на этом этапе можно приучать

ученика к правилу: прежде чем что-либо спеть, нужно сначала точно представить, услышать «внутренним» слухом «звуковой образ»). Здесь очень может помочь «предварительное» пропевание звуков в упражнениях закрытым ртом. Что касается пения песен, то очень полезным упражнением является пропевание их без текста на звуках «у», «о», «ю», «ё» и других гласных звуках. Это упражнение полезно выполнять «нефорсированным» без гармонического аккомпанеента, аккуратно дублируя только мелодическую линию. Также педагогу следует индивидуально подобрать ученику «удобный» гласный звук, при котором достигается максимальный эффект упражнения.

Третий этап – формирования первоначальных навыков сольфеджирования – пения по нотам.

Предполагается, что к этому моменту ученик уже должен овладеть элементарными основами музыкальной грамоты. Точнее говоря, этот процесс нужно начинать одновременно с изучением музыкальной грамоты. На этом этапе приходится решать очень много различных задач и проблем, а поэтому в каком-то смысле он может считаться основополагающим в формировании навыка вокального интонирования.

Первая задача данного этапа - чтение нот. Значительная часть трудностей в первое время возникает именно из-за неуверенного чтения нот при сольфеджировании, поэтому так важно уделить внимание развитию навыка чтения нот. Здесь важно помнить о необходимости чтения не отдельными звуками, а фразами, группами звуков. И проговаривая одну фразу ученик должен уже видеть и продумывать следующую фразу.

Вторая задача – «овладение» звукорядом. Суть задачи состоит не только в том, чтобы ориентироваться в звукоряде, четко сознавать расположение соседних звуков в нем, но и довести до автоматизма чтение гаммаобразных и «арпеджиообразных» последовательностей вверх и вниз. С этой целью

рекомендуется упражнение на быстрое, но четкое проговаривание звуков звукоряда от любого звука вверх и вниз подряд и «через один»:

Это упражнение призвано не только «перевести» выполнение этих задач в «фазу» вокального интонирования, но и заложить базу для формирования «чувства лада» и чистой интонации. Упражнение основано на транспонировании и зеркальной инверсии базовой «попевки», состоящей из двух соседних звуков, от разных звуков по заданной схеме.

Например, базовая попевка одного из упражнений может иметь такой вид: ДО – РЕ – РЕ – РЕ – ДО – РЕ (подчеркнуты акцентируемые сольные доли). Для начала ребёнок тренируется «строить» попевку от разных звуков вниз и вверх (например, от звука ЛЯ вниз: ЛЯ – СОЛЬ – СОЛЬ – СОЛЬ – ЛЯ – СОЛЬ), а затем выучить упражнение по схеме, в которой указано, от каких звуков и в каком направлении «строится» попевка. Важно помнить, что на начальном этапе обучения в попевках используется только постепенное движение мелодии, без скачков и широких ходов.

Важно, чтобы при воспроизведении упражнения ребята выстраивали его по схеме, не теряя темпа, а не «зазубривали» бессмысленный набор звуков. В дальнейшем это и другие подобные упражнения выразительно пропеваются с гармоническим аккомпанементом фортепиано в течение некоторого времени, так как они используются и на других этапах развития вокально-интонационных навыков.

Третья задача – освоение базовых методов работы с мелодиями. Здесь дается перечень упражнений, предваряющих основную работу над развитием вокально-интонационных навыков:

- спеть мелодию, одновременно с игрой на фортепиано;
- спеть вне ритма каждый звук мелодии «a capella», проверяя с некоторым опозданием чистоту интонирования, проигрывая этот же звук на фортепиано;

- спеть мелодию ритмично по фразам «a capella», предварительно сыграв фразу на фортепиано (нужно повторять несколько раз, до тех пор, пока не будет достигнут удовлетворительный вариант; играть и петь нужно максимально выразительно и аккуратно);

Все эти упражнения в комплексе призваны сформировать навык уверенного владения голосовым аппаратом, создав тем самым прочный фундамент для развития «ладового чувства».

Четвертый этап – собственно формирование и развитие «ладового чувства» – основного принципа развития вокально-интонационных навыков.

На этом этапе формируется навык «слышания» лада. Принцип формирования и развития «ладового чувства» основан на способности голосовых связок и всего аппарата звукообразования не только запоминать интонационные и ладовые связи между звуками разной высоты, но и «физиологические» ощущения интонирования отдельных звуков определенной высоты.

Разучивание мелодий не должно сводиться к механическому их повторению до тех пор, пока «сами не запомнятся». Нужно обязательно рекомендовать ученикам осуществлять этот процесс осмысленно. Начинать разучивание желательно с предварительного анализа мелодии. Необходимо определить форму, найти одинаковые или сходные фразы, их отличительные особенности и другие важные нюансы строения мелодии. В результате должен сформироваться цельный схематический образ, который впоследствии «заполняется» конкретным интонационным содержанием. При самом разучивании важно ставить перед собой цель запомнить фразу или предложение с минимального количества повторений, доведя эту способность со временем до умения запоминать мелодии с одного «воспроизведения». Опять-таки, необходимо при каждом проигрывании или пропевании мелодии добиваться максимально выразительного ее исполнения – именно, в этом залог успеха, «секрет» быстрого запоминания.

В работе над развитием «чувства лада» очень полезны упражнения, создающие «ладовую настройку». Их рекомендуется пропеть перед работой над мелодией в той же тональности: гаммы, устойчивые ступени в произвольном порядке, неустойчивые ступени в произвольном порядке, разрешения неустойчивых ступеней, опевание устойчивых ступеней, скачки с устойчивых ступеней на неустойчивые с последующим разрешением, и т. д.

Пятый этап – работа над интонационной точностью.

Упражнения на развитие чистой интонации должны вводиться уже на первых этапах работы над формированием вокально-интонационных навыков. Однако, основная часть этих упражнений дает максимальный эффект лишь после того, как учащийся овладеет навыком более-менее свободного сольфеджирования.

«Злоупотребление» работой над чистотой интонирования на ранних «стадиях» может привести к тому, что ученику придется решать одновременно очень много разнохарактерных проблем, что, в свою очередь, может привести к психологическому дискомфорту.

На этом этапе преобладающим должно стать пение мелодий «a capella» в спокойном, удобном для контроля за качеством интонирования темпе. Завершая обзор методов работы над развитием вокально-интонационных навыков, важно отметить, что мной не ставилась задача перечислить и детально рассмотреть все возможные упражнения и методики. Каждый руководитель вправе не только выборочно использовать необходимые упражнения, но и вводить свои собственные, в зависимости от конкретных педагогических задач.

В соответствии с учебным планом специальности «Вокальное искусство» СКМК им. В. Сафонова, рабочей программой по учебной дисциплине «Сольное камерное и оперное исполнительство», студенты III курса обязаны исполнять народную песню без сопровождения (a capella).

Пение без сопровождения инструмента является специальным навыком, овладение которым входит в содержание обучения в классе сольного пения на музыкально-педагогическом факультете.

Пение без сопровождения инструмента имеет большое значение и в вокальном обучении. Возбудителем голосовой функции является воспринятый извне звук или представление о нем. Процесс воспроизведения звучания у вокалиста (как и вообще у музыканта-исполнителя) сводится к основной схеме: «слышу — двигаюсь», в которой ведущую роль выполняет первая часть. Слух, будучи решающим фактором в подготовке музыканта, особое значение приобретает для певца. Он, в отличие от других исполнителей, не располагает готовым инструментом, имеющим налаженную механику, готовый тембр и фиксированную высоту звучания. Все качества звука: высоту, силу и тембр — певец создаст сам, организуя и направляя функцию своего голосового аппарата через слуховые восприятия и представления. Отсюда ясно, что фундаментом всего педагогического процесса в вокальном классе должно быть воспитание слуха обучающегося.

Творческая деятельность музыканта неразрывно связана с воображением, с созданием оригинальных музыкальных образов, складывающихся из музыкально-слуховых представлений, которые принято называть внутренним слухом. Наиболее благоприятные условия для развития внутреннего слуха создаются при пении без сопровождения, в процессе его активно развиваются все компоненты слуховых представлений о певческом звуке: тембровые, динамические и звуковысотные, поэтому пение без сопровождения оказывается необходимым способом развития внутреннего слуха.

При пении без поддержки инструмента певец создает звуковые представления произвольно, осознанно, а не за счет произвольного восприятия (при подыгрывании мелодии), и успешно воспроизвести звук он может только тогда, когда ясно и четко его себе представит (мысленно

услышит). Предслышание дает возможность самостоятельно осуществить сравнение полученного звучания с предварительно представленным, а осознанность слуховых представлений облегчает это действие. Следовательно, рассматриваемый вид исполнения усиливает сознательный фактор при певческом голосообразовании, способствует развитию самостоятельности и самоконтроля (способности без посторонней помощи оценивать воспроизводимый звук).

Внимание певца, не отвлеченное сопровождающим инструментом, полностью собирается на собственных ощущениях: слуховых, мышечных, резонаторных и других. Такая концентрация внимания усиливает восприятие этих ощущений при певческом голосообразовании, активизирует память, т. е. помогает певцу лучше и быстрее запомнить как нужное звучание, так и все движения, связанные с ним. Это не только стимулирует развитие вокального слуха, налаживает четкую координацию между слухом и голосовым аппаратом, но и формирует и совершенствует вокальные навыки.

Как показала практика при переходе к пению без сопровождения лучше проявляется природный тембр голоса, он звучит более ровно, обретает новые краски, что особенно заметно у необученных певцов. Наряду с этими положительными качествами ярче проявляются, тоже особенно у необученных певцов, и природные недостатки звучания: «горление», носовой призывок. При пении без сопровождения уменьшается сиплый призывок в голосе, но только если он связан с вялой функцией голосовых складок (функциональный сип), а не с их заболеванием; такой вид исполнения помогает также изживать форсированное звучание.

Пение без сопровождения инструмента является интонированием в условиях нетемперированного строя, при котором при помощи повышения или понижения звуков в пределах звуковысотной зоны (на какую-то часть полутона) ярко проявляются ладовые тяготения звуков, звучание становится более выразительным.

Таким образом, при пении без сопровождения создаются объективные условия для активного формирования ладового чувства (хорошо развитого ощущения функций отдельных ступеней лада, их ладового тяготения) и навыков художественного (выразительного) интонирования.

Заключение

Обучение пению - одна из труднейших задач музыкального воспитания детей. Главным условием формирования певческих навыков учащихся является развитие у них основных музыкальных способностей: чувства ладовой устойчивости, музыкально - слуховых представлений и чувства ритма, - поскольку освоить певческую азбуку без сформированных у ребенка этих музыкальных способностей невозможно даже в том случае, когда у него имеется звонкий голос. Неопытному педагогу может вначале показаться, что ребенок, имеющий звонкий голос и приятный тембр, хорошо поет. Однако звонкий голос еще не показатель музыкальности. Встречаются дети с очень звонкими голосами и красивыми тембрами звучания, но совершенно не умеющие правильно спеть простую небольшую мелодию, с правильной и чистой Интонацией.

Важно помнить, что управлять процессом развития детского голоса – это не подавлять, не навязывать какой-то ход, противоречащий его природе, а наоборот, максимально учитывая природу естественно протекающего процесса, согласовывать каждое воздействие на данный процесс с его внутренней логикой. Открывшаяся или развившаяся у ребёнка способность к правильному и чистому интонированию меняет его психологическую установку на предмет, что особенно важно для ребёнка период становления его психики и наиболее активного формирования общих и специфических способностей.

Министерство культуры Ставропольского края

Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение
Ставропольского края «Ставропольский краевой музыкальный колледж им. В.И.
Сафонова (г. Минеральные Воды)
(ГБПОУ СК СКМК им. Сафонова)

Методический доклад

*Актуальные проблемы воспитания детского голоса.
Музыкальный слух.*

Преподавателя специальности
«Вокальное искусство»
Захарченко Татьяна Лукинична

Минеральные Воды

2022

Содержание

1. Введение
2. Понятие музыкального слуха.
3. Классификация видов музыкального слуха.
4. Деление слуха на внешний и внутренний
5. Индивидуальные особенности музыкального слуха
6. Заключение и выводы.

Список использованной литературы

Введение

При достаточно большом количестве научно-методической литературы по вокальной педагогике обучающихся нет так часто можно встретить подобную литературу, связанную с одной из главных проблем обучения в музыкальных школах и училищах, касающейся выявления и развития до профессионального уровня музыкального слуха. Большой процент лиц, получивших среднее музыкальное образование, но оставшихся за порогами музыкальных вузов из-за неудовлетворительных показателей, говорит о том, что методика развития слуха нуждается в дальнейшей разработке и совершенствовании. Решение этой задачи затрудняется тем, что общепринятая коллективная система обучения на уроках сольфеджио – предмета, призванного служить развитию музыкального слуха, – входит в противоречие с индивидуальными особенностями слуха в каждом отдельном случае. Схожая ситуация возникает при проведении прослушивания детей, претендующих на зачисление в тот или иной творческий коллектив, или музыкальное учебное заведение. Специфика прослушивания состоит в том, что одна группа детей в стрессовой для них ситуации может «потерять» большую часть своих положительных качеств во всех смыслах, тогда как другая будет вполне в состоянии произвести самое лучшее впечатление, хотя в действительности может обладать рядом существенных недостатков. Поэтому прослушивания не всегда могут дать истинную картину.

Профессионализм педагога, его компетентность, здесь играет ключевую роль, в частности:

- эрудиция, знание учебного предмета, интерес к нему, способность изменять его в соответствии с требованиями времени;
- знание методов преподавания учебного предмета, стремление обновлять свой методический инструментарий, индивидуализировать его в работе с конкретными учащимися;
- владение приемами изучения особенностей и возможностей отдельных учащихся при усвоении знаний.

Музыкальность – это способность чувствовать эмоциональную выразительность звукового движения: способность произвольно оперировать музыкально-слуховыми представлениями; способность чувствовать эмоциональную выразительность музыкального ритма и точно воспроизводить его. Обычно говоря о наличии музыкальности у того или иного ученика, педагоги подразумевают, наличие у него музыкального слуха, связанного с более или менее тонким различением звуков по высоте.

Все дети рождаются с предпосылками музыкального слуха, а возможности развития его на уроках сольфеджио могут быть безграничны. Урок сольфеджио занимает важное место в комплексе предметов, преподаваемых в музыкальной школе. На этом уроке применяется множество различных форм работы по развитию музыкальных способностей у детей, таких как:

- развитие творческих навыков,
- вокально-интонационная работа,
- развитие метроритма,
- навыков пения по нотам (сольфеджирование),
- слуховой анализ,
- запись диктантов,

– теоретические сведения.

Каждая из этих форм обучения развивает определенные качества музыкального слуха, но в совокупности они выполняют единую цель – воспитание чуткого и мыслящего музыканта.

1. Понятие музыкального слуха.

Очевидным является тот факт, что любая сенсорная система служит для получения информации о внешнем мире. Слуховая система в этом смысле не исключение. Она обеспечивает рецепцию таких физических параметров звука, как интенсивность, длительность, частота, спектр и формирование на их основе слухового ощущения, характеризующегося громкостью, высотой и тембром. Слуховая функция является предметом профессионального интереса для представителей различных отраслей – физиков, инженеров, психологов, лингвистов, физиологов, врачей, певцов и музыкантов.

Музыкальный слух исследуется во многих областях науки – таких, как физиология, психология, педагогика, музыкальная психология. На сегодня имеются данные, посвященные проблеме развития музыкального слуха, взятые из исследовательских работ по физиологии, музыкальной акустике, труды в области музыкальной психологии, исследования по музыкальной педагогике. Методические аспекты развития музыкального слуха рассмотрены в трудах педагогов-практиков, авторов методических и учебных пособий, где музыкальный слух в широком понимании – это способность дифференцировать музыкальные звуки, воспринимать, переживать и понимать содержание музыкальных произведений, а в узком смысле, прежде всего, способность слышать и воспроизводить звуковысотное движение. Музыкальный слух – одна из главных составляющих в системе музыкальных способностей, недостаточная

развитость которой делает невозможными занятия музыкальной деятельностью как таковой.

Однако, следует помнить, что музыкальный слух представляет своеобразную человеческую способность, значительно отличающуюся от биологического слуха, развивающуюся с приобретением знаний, навыков, опыта. Это явление исключительно сложное, комплексное, многогранное, затрагивающее многие стороны интеллекта, имеющее различные формы, разновидности, свойства и обладающее бесконечным разнообразием индивидуальных качеств.

2. Классификация видов музыкального слуха.

В основу структуры слуха входит *перцептивный* и *интонационный* слух.

Перцептивным называется слух, направленный на распознавание структуры. В него входят:

1. *Звуковысотный слух*
2. *Мелодический*
3. *Гармонический*
4. *Темброво-динамический*
5. *Полифонический*
6. *Фактурный*
7. *Интервальный*

Данные виды слуха представляют собой разновидности *слуховых ощущений*. Они находятся во взаимодействии, но каждый обладает присущими ему особенностями и отвечает за определенный участок структуры музыкальной ткани, подлежащей распознаванию.

3. Специфика каждого вида музыкального слуха.

Звуковысотный слух занимает ведущее место среди видов перцептивного музыкального слуха. Он проявляется наиболее ярко, и зачастую степень его развитости принимают за уровень музыкального слуха вообще, что неверно. Эта роль звуковысотного слуха объясняется тем, что из таких видов слуховых раздражителей, как высота, длительность, громкость, тембр наиболее сильным является высотный раздражитель. Изменение звука по высоте слышно сильнее, чем изменение других его характеристик.

Советский психолог, основатель школы дифференциальной психологии, Б.М.Теплов, отмечая важную роль звуковысотного слуха в музыкальной деятельности, полагал, что термин «музыкальный слух» имеет два значения. В широкое значение он включал все виды музыкального слуха, а музыкальным слухом в узком смысле считал звуковысотный слух, так как звуковысотное движение является основным носителем смысла в музыке.

В отличие от представителей американской психологической школы (в частности К. Сишора), утверждавших, что слух в основном имеет характер природного задатка, Б.М. Теплов доказал, что звуковысотный слух в значительной мере поддается развитию. К примеру, из практики музыкального образования хорошо известно, что самый тонкий звуковысотный слух характерен для обучающихся игре на скрипке; медленнее этот вид слуха развивается у пианистов. Это обусловлено особенностями инструментов: необходимостью нахождения звука в первом случае и закрепленным темперированным строем во втором.

Мелодический слух обеспечивает целостное восприятие мелодии. Он основывается на звуковысотном в его проявлении по отношению к движению одноголосной мелодии. В основе мелодического слуха лежит *ладовое чувство*, представляющее собой способность различать ладовые функции звуков мелодии, их устойчивость и неустойчивость,

взаимное тяготение. Одним из его наиболее простых проявлений служит чувство тоники – стремление заканчивать на ней мелодию и воспринимать все остальные звуки лада как незавершенные.

Другой основой мелодического слуха являются музыкально-слуховые представления («внутренний слух»), так как мелодический слух предполагает «предслышание», позволяющее воспринимать мелодию в целом.

Иногда в мелодическом слухе выделяют *интервальный слух* – способность по мере движения мелодии анализировать интервалы.

Мелодический слух хорошо развивается у певцов, струнников, духовиков и гораздо хуже – у пианистов. Одним из характерных для пианистов недостатков является исполнение «по одной ноте», при котором играющий все вроде бы делает правильно, а мелодия распадается на отдельные звуки. Это происходит от недостаточного развития (или заедания) мелодического слуха. В пении же, к примеру, такое исполнение невозможно, так как при голосовом звукоизвлечении один звук естественным образом переходит в другой.

Гармонический слух, напротив, интенсивно развивается у пианистов (баянистов, аккордеонистов) и более медленно – у представителей музыкальных специальностей, имеющих дело преимущественно с одноголосной мелодией. Это слух, ориентированный на созвучия (аккорды). Он возникает на основе звуковысотного слуха и ладового чувства и позволяет не только одновременно услышать вертикаль, но и осмыслить составляющие ее звуки как принадлежащие к определенным функциям.

Темброво-динамический слух иногда подразделяют на составляющие его *тембральный*, направленный на распознавание тембра, т. е. качества звука, и *динамический*, определяющий изменения его силы. Однако на практике тембр тесно связан с динамикой: он может меняться в зависимости

от изменения силы. К примеру, звук, тембр которого можно условно определить как «серебристый», не останется таковым при большом крещендо, приводящем к фортиссимо. Поэтому данные виды слуха чаще определяют как один – темброво-динамический. От его развитости во многом зависит профессионализм музыканта, его способность передавать тонкие звуковые градации. Непрофессиональному любителю музыки развитый темброво-динамический слух позволяет насладиться красочностью звучания – например, оркестрового.

Из всех видов музыкального слуха именно в темброво-динамическом наиболее ярко проявляются механизмы синестезии. *Синестезией* называют такое взаимодействие ощущений, при котором под влиянием раздражения одного анализатора возникают ощущения, характерные для другого анализатора. Наиболее частым проявлением синестезии является то, при котором раздражение слухового анализатора вызывает зрительное ощущение. Это может проявляться в зрительных образах, а иногда имеет форму так называемого *цветного* слуха. Человек, обладающий таким слухом, слышит музыкальные тональности в определенном цвете. Таким слухом, например, обладали А.Н. Скрябин и Н.А. Римский-Корсаков.

Полифонический и фактурный слух, как и гармонический, связаны со «слышанием» многоголосных структур. Разница между ними заключается в том, что гармонический слух позволяет одновременно слышать звуки, составляющие вертикаль:

- полифонический – распознавать движение голосов по горизонтали,
- а фактурный – различать фактурные слои, которые обычно содержат как вертикальные созвучия, так и движение горизонтальных линий.

Фактурный слух не всегда выделяют в самостоятельный вид музыкального перцептивного слуха, но в практике обучения пианистов и дирижеров проблема различия фактурных пластов актуальна, поэтому этот вид слуха целесообразно все-таки отделять от гармонического и полифонического. Все виды слуха, связанные с многоголосием, естественным образом и относительно легко развиваются у исполнителей на клавишных инструментах и дирижеров и значительно труднее – у вокалистов, струнников, духовиков.

Интервальный слух – способность слышать, различать и осмысливать интервалы – формируется в процессе музыкального обучения и может рассматриваться как элемент мелодического слуха.

Вторая крупная разновидность музыкального слуха, в отличие от перцептивного, – **интонационный слух**, который направлен на *распознавание смысла*. Осмысление (постижение) музыки имеет две стороны:

- аналитическую и
- интонационно-смысловую.

В соответствии с этим музыкальный слух, который первым обрабатывает поступающую в мозг музыкальную информацию, имеет перцептивно-аналитическую и интонационно-смысловую составляющие. Они тесно связаны и должны действовать одновременно. В конкретном звучании музыки аналитическая организация всегда встроена в смысловую. Разгадка тайны слуха гениального музыканта – не только в равномерной развитости сторон, но и в их тесном сотрудничестве.

Интонационный слух является древнейшим и целостным, его истоки находятся в глубинах бессознательного. Музыка и речь как ведущие коммуникативные системы развивались в тесном взаимодействии с

интонационным слухом. Интонационный слух – функция правого полушария мозга, он направлен на распознавание эмоционального содержания, передачу и понимание основных базовых эмоций: радости, грусти, гнева, страха. Этот вид слуха является основой музыкального восприятия и музыкального творчества. И в то же время ему присуще свойство универсальности: им обладает каждый человек, он обнаруживается уже в младенческом возрасте у детей.

4. Деление слуха на внешний и внутренний

Деление музыкального слуха на внешний, как восприятие, и внутренний, как представление музыкального материала, соответствует двум психическим процессам, посредством которых происходит отражение реального мира в сознании людей, а именно восприятию явлений и предметов и представлению их. Восприятие — это отражение действия явлений и предметов в данный момент на органы чувств, включающее осмысливание явлений и предметов на основе предшествующего опыта, то есть на основе памяти. Представление — образ предмета или явления, возникающий в сознании на основе прошлых восприятий. Представлять — значит мысленно видеть или слышать.

Разделение слуха на внешний и внутренний до некоторой степени условно, так как оба эти вида взаимосвязаны. Но доля внутреннего слуха колеблется и в количественном и в качественном отношениях, и именно она влияет на музыкальный слух в целом.

Внутренний слух — способность представлять музыку в сознании, внутренне слышать и переживать, не исполняя и реально не слушая ее, а узнавая и воспроизводя музыку по памяти, в процессе чтения нот или творческого созидания.

Внутренний слух различается по степени яркости внутренних слуховых образов и по сложности их, то есть может охватывать все

перечисленные выше явления, но и ограничиваться несколькими из них, или даже отдельными, одиночными.

5. Индивидуальные особенности музыкального слуха

Идеальный внутренний слух обладает свойствами, развитыми самым наилучшим образом. Относительный или абсолютный, он должен быть и мелодическим и гармоническим, отличаться яркостью представлений, произвольно или произвольно опираться на чувство музыкальной логики, быстрое, точное, полное вспоминание, иметь значительный объем памяти и охватывать все формы внутреннего воспроизведения.

Как показывает педагогическая практика, музыкальный слух встречается в самой разной форме и степени развития. Большинство мы наблюдаем благоприятные или неблагоприятные сочетания свойств внутреннего слуха, которые дают бесконечное количество его разновидностей. Нет двух учащихся с одинаковым качеством музыкального слуха.

В конкретных случаях музыкальный слух отличается как положительными особенностями, так и недостатками, которые у одних учащихся проявляются в большей степени, у других в меньшей, у одних легче исправляются, у других труднее.

Если говорить о недостатках, то их перечень бесконечен. Вот некоторые, часто встречающиеся недостатки, с которыми сталкиваются преподаватели сольфеджио.

Одни хорошо поют с листа, хорошо пишут одноголосные диктанты, но плохо слышат аккорды, как в отдельности, так и в последовательности. Другие прекрасно слышат аккорды и последовательности их, но не пишут диктанты. Третьи пишут любые диктанты, но не слышат аккордовых последовательностей.

Недостаточно развитый внутренний слух затрудняет работу по сольфеджированию: учащиеся отстают в определении на слух интервалов, аккордов, аккордовых последовательностей, в восприятии метроритма при пении, записи диктантов. Так, при определении на слух интервалов в тональности одни ученики хорошо слышат фонизм отдельных интервалов, но не чувствуют их значения в ладу, не ощущают соотношения устойчивых и неустойчивых ступеней; другие слышат гармонические интервалы в тональности и не определяют мелодических; третьи — наоборот.

Для того чтобы ориентироваться в бесконечном море недостатков слуха, необходимо их систематизировать, сгруппировать так, чтобы построить целесообразную методику их устранения.

Удовлетворительный слух свидетельствует о качественных дефектах и требует вдумчивой, упорной и, как правило, продолжительной тренировки (три—пять лет). И если не очень хороший слух после усиленной работы может стать даже отличным, то удовлетворительный слух отличным не становится, хорошим же стать может. Неудовлетворительный слух означает отсутствие внутреннего слуха, если это не связано с нервным «шоком» на экзамене или со случаем психического барьера. Полное отсутствие внутреннего слуха должно оставлять за порогом училища желающих учиться музыке профессионально.

6. Заключение. Вывод.

Путь к развитию полноценного музыкального слуха, а также музыкального мышления, лежит через активизацию всех его уровней, установление рефлексивных связей между ними и все более глубокое осознание происходящих процессов. Расширение музыкального фона учащегося, структурирование его музыкального опыта создает необходимый фундамент для последующей работы.

Важным является принцип воспитания с одной стороны определенной инерции слуха, а с другой – выработка навыков преодоления этой инерции, т.е. воспитание слуховой активности и оперативности в отношении новой интонационной сферы. Это относится и к ладовой сфере, ритму, тембру, фактуре, форме и др.

В разных системах и методиках есть много целесообразных и полезных приёмов развития музыкального слуха. И потому правы те педагоги, которые в своей работе принимают приёмы, заимствованные из этих методик, но при этом нельзя забывать о том, что использовать следует лучшее, прогрессивное, не противоречащее основным принципам современной системы сольфеджио, задачи которой можно сформулировать так:

1. Способствовать всемерному развитию общей музыкальности и творческого отношения к музыке.

2. Развивать равномерно музыкальный слух как основу для практических навыков (чтения и записи).

3. Применяя принцип единства обучения и воспитания, использовать метод сознательного обучения и развития мышления и самостоятельности.

4. Опираясь на тесную связь со всеми дисциплинами в учебных заведениях, особенно со специальностью, развивать слух на лучших образцах современной музыкальной литературы, на народных песнях, на примерах классической музыки.

Список использованной литературы

1. Бонфельд М. Ш. Понимание музыки: основные стадии процесса / Проблемы и перспективы музыкального образования в XXI веке: материалы научно-практической конференции. М., МПГУ, 2000. С. 165-167.
2. Карасёва М. Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха. - М., 1999.
3. Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки / Философия. Мифология. Культура. М. , 1991. С. 315-335.

4. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М. , 1993.
5. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М. , 1972.
6. Назайкинский Е. В. Некоторые особенности музыкознания на исходе XX в. / Преподаватель (Музыкант-педагог). 1999 г, № 4. С. 15-20.
7. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. М. , 1988.
8. Петрушин В. И. Музыкальная психология. М. , 1997.
9. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика / Под ред. Г. М. Цыпина. М. , 2003.
10. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. СПб. , 2002.
11. Теплов Б.М. Психологи и психофизиология индивидуальных различий. М., Воронеж, 1998
12. Торопова А. В. Проблема бессознательного в музыкальной педагогике. М. , 1998.
13. Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1997.
14. Шатковский Г.И. Развитие музыкального слуха. - М., 1996.