



«Искусство пения: теория, педагогика, практика»

*Сборник методических статей
педагогической конференции
в рамках Открытого детско-юношеского
конкурса вокалистов*



Соловушка

Содержание

1. Борисова Т.В. Некоторые принципы концертмейстерской деятельности в классе академического вокала (заметки концертмейстера и преподавателя).....	3
2. Гиндалеева Н.Э. Особенности работы с детским голосом.....	19
3. Каратаева О. В. Значение музыкальной памяти при обучении пению.....	29
4. Медведева Е.Н. Занятия вокалом как сфера работы над самооценкой.....	41
5. Олехова А.А. Гигиена и охрана детского голосового аппарата.....	50
6. Осадчая Г.Б. «Роль педагога в формировании и развитии творческой личности обучающегося».....	56
7. Осадчая Г.Б. «Особенности работы концертмейстера в классе вокала».....	65
8. Пырикова О.В. «Исторический и практический аспекты тембральных и регистровых характеристик певческого голоса у обучающихся младших классов».....	76

**Борисова Т.В. «Некоторые принципы
концертмейстерской деятельности в классе
академического вокала (заметки концертмейстера и
преподавателя)»**

*ДШИ им. П.И. Чайковского, г. Калининград,
концертмейстер*

В современной педагогике музыкального образования все больше внимания уделяется организации музыкально-педагогического процесса, который, в свою очередь, сопряжен с рядом профессиональных задач, позволяющих полноценно оснастить учащихся различными навыками и умениями, расширить музыкальный кругозор, развить художественный вкус, ознакомить с лучшими образцами мирового музыкального наследия. Практический опыт деятельности педагога-музыканта и обобщение имеющихся методических рекомендаций способствуют реализации обозначенных выше целей. С учетом того, что многие направления музыкального образования предусматривают в учебном процессе обязательное участие концертмейстера-пианиста, в не меньшей степени успешное решение всех поставленных задач зависит от профессиональных качеств и разносторонних познаний концертмейстера.

Определение значения и роли концертмейстера, а также разделение функций двух казалось бы абсолютно равнозначных видов пианистической деятельности – аккомпаниатор и концертмейстер – дал в своей статье « В концертмейстерском классе: Размышления педагога» Е.М. Шендерович: «Деятельность аккомпаниатора

подразумевает обычно лишь концертную работу, тогда как понятие «концертмейстер» включает в себя нечто большее: разучивание с певцом его оперной партии, романсного репертуара, знание вокальных трудностей и причин их возникновения, умение не только контролировать певца, но и подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков и т. д. Таким образом, в деятельности концертмейстера объединяются педагогические, психологические, творческие функции. Отделить одно от другого и понять, что превалирует в экстремальных концертных или конкурсных ситуациях, трудно». [1, с.10]

В многогранной деятельности концертмейстера, охватывающей работу в классах инструментов симфонического оркестра, народных инструментов, хорового и оперно-симфонического дирижирования, имеются ее общие, основополагающие принципы, а также и специфические, присущие каждому в отдельности виду музыкальной специализации. В классе вокала к последним относятся – принцип контроля за точностью вокального интонирования и дикцией; распределения и учитывания певческого дыхания, в том числе «артистических» цезур; и самое главное – принцип освоения произведений, основанных на взаимодействии поэтического слова и музыки. Каждый из перечисленных принципов предполагает владение пианистом определенными профессиональными навыками и умениями, а также познания в области музыковедения. В этой связи рассмотрим их в отдельности.

На первоначальном этапе разучивания вокального произведения важен контроль за чистотой интонирования

учащимися и осуществляется он как педагогом, так и концертмейстером. Отмечу, что совместная деятельность преподавателя и концертмейстера – это творческое сотрудничество, направленное на достижение общей цели. Нет смысла четко разграничивать обязанности и «зоны ответственности» каждого в процессе их работы с учащимися. Контроль за чистотой интонирования подразумевает одновременное исполнение пианистом партий солиста и аккомпанемента и требует от него умения охватывать трехстрочную партитуру, а в ансамблях – четырехстрочную и более. Как правило, это влечет за собой частичное изменение фактуры аккомпанемента, а в некоторых случаях, при очень развитой и технически сложной партии аккомпанемента, пианисту приходится упрощать ее до ритмо-гармонической опоры «бас-аккорд», либо переносить партию правой руки на октаву ниже, сливая с басами в единые гармонические фигурации. По мере освоения произведения учащимся вокальную партию достаточно продублировать только в интонационно сложных местах и в целом исполнять аккомпанемент так, как он написан композитором. По мнению автора постоянное подыгрывание солисту его партии лишает самостоятельности, ставит в зависимость от постоянной корректировки звуковысоты и ведет к привыканию к видоизмененному звучанию партии аккомпанемента. В подтверждение приведу пример, как юные вокалисты на занятиях чутко следуют воспроизведению пианистом своей мелодической линии на фортепиано и интонационно точно повторяют случайно взятую фальшивую ноту!

Вместе с тем у концертмейстера возникают определенные трудности при одновременном исполнении аккомпанемента и вокальной строчки, когда в партии правой руки содержатся мелодические линии, вступающие в «диалог» с голосом. Если первые два-три занятия возможно частично исключить из аккомпанемента такие мелодические линии, то в дальнейшем это недопустимо и следует использовать несколько «рабочих вариантов» фортепианного сопровождения: простейший, позволяющий полностью сконцентрироваться на вокальной партии, и вариант с облегченной фактурой, дублированной сольной строчкой в сочетании с мелодическими диалоговыми линиями фортепианной партии.

Н.Римский-Корсаков «О чем в тиши ночей»

The image shows a musical score for the song "O cheм в тиши ночей" by N. Rimsky-Korsakov. It consists of two staves. The top staff is for the voice, written in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The melody is simple, with lyrics written below the notes. The bottom staff is for the piano accompaniment, written in a grand staff (treble and bass clefs). The right hand of the piano part features a melodic line that mirrors the vocal melody, while the left hand plays a steady, rhythmic accompaniment of eighth notes. The lyrics are: "И да - же ты, мой стих ты, друг мой ве - тре-ный".

Вариант исполнения при одновременном дублировании партии солиста и сохранении мелодической диалоговой линии в фортепианной партии:



Принцип распределения дыхания основывается на умении концертмейстера исполнять партию сопровождения с учетом дыхательных цезур солиста, зачастую в буквальном смысле нарушающих ритмическую пульсацию, при этом сохраняя целостность музыкальных построений. Замечу, что в процессе обучения учащихся – пианистов по предмету «Концертмейстерский класс» освоение этого навыка - первостепенная задача. Дыхание, как естественная физическая необходимость, в разговорной речи требует остановки для возможности сделать вдох. Говорящий берет дыхание (вдох) естественно и непроизвольно. Чтец, выразительно декламирующий стихотворение, уже распределяет свое дыхание в соответствии с его пунктуацией. Постигающие азы искусства пения должны научиться владеть дыханием и распределять его в соответствии с литературным текстом (в том числе с пунктуацией) и музыкальными построениями произведения. Концертмейстер, исходя из дыхательных возможностей вокалиста и музыкальной фразировки, выполняет в своей партии небольшие темповые (агогические) отклонения, позволяющие солисту свободно петь и дышать. Безусловно, здесь говорится о едва заметных темповых изменениях, не дробящих музыкальные фразы, а только способствующих их выразительному исполнению.

Особое внимание следует уделять фортепианному сопровождению (или оркестровому переложению) под длинными вокальными нотами, находящимися в середине музыкального предложения. Это в равной степени относится и к работе со струнно-смычковыми и духовыми инструментами. В первом случае будет учитываться распределение смычка, во втором, как и в классе вокала, дыхание. В момент исполнения солистом таких длинных нот (часто с ремаркой *tenuto* и фермой, стоящей над нотой) концертмейстеру не следует играть в строгом метрономическом соответствии или затягивая. Наоборот, необходимо дать чуть больше движения, направляясь к доле, после или во время которой продолжится ход мелодии.

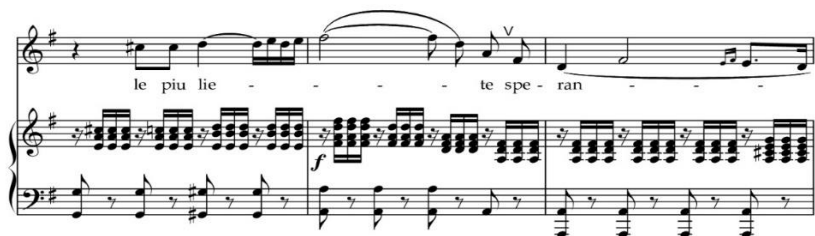
А.Гурилев «Она миленькая»

а tempo ritard.

быть, и не-вин-ну-ю грудь пламя страсти вдох нуть! О-на ми-лень-ка - я!

p

К.В. Глюк. Ария Париса из оперы «Парис и Елена»



Немаловажную роль в распределении дыхания играет выбор темпа произведения. Известно, что темповые обозначения весьма относительны. Согласно шкале метронома практически каждый темп имеет определенный диапазон. К примеру, *Largo* определяется, как темп от 40 до 66 ударов в минуту. В некоторых произведениях темпы больше указывают на характер, а не на скорость исполнения. «Кажущиеся совершенно точными метрономические предписания композитора, – пишет Д. Благой, – оказываются на практике указаниями, значение которых весьма относительно, что опять же связано с живой изменчивостью восприятия и воссоздания музыки». [2, с.77] Если учащийся еще не владеет необходимой широтой дыхания, во время разучивания и концертного исполнения концертмейстеру целесообразно выбирать наиболее благоприятный темп, способствующий свободному дыханию, но не искажающий замысел композитора.

Работа над чистотой интонирования и дыханием в вокальном произведении – это технологический процесс, который не должен осуществляться в отрыве от понимания поэтического слова и его воплощения в музыке. Будет ли интересно исполнение песни, романса или арии актером, не обладающим хорошо поставленным голосом, но поющим выразительно и осмысленно? Да. Насколько замечательно

профессиональное исполнение произведения, демонстрирующее хорошую певческую технику, при этом лишенное характерности, образности и его понимания?

Синтез слова и музыки, диалогические отношения вокальной и фортепианной партий являются предметом постоянных теоретических изысканий в области камерно-вокальной музыки. Что обладает большей выразительностью – слово или музыка? «...Музыка обладает огромной способностью воплотить разные стороны и уровни психической деятельности — от простейшего психофизического импульса до программных и философски-концепционных построений» - пишет А.А.Люблинский в своей статье «Теория и практика аккомпанемента». [3, с.7] Е.А.Ручьевская в книге «Слово и музыка» дает определение взаимоотношению речевого и музыкального начал: «Сливаясь, слово и музыка обогащают друг друга. Слово, текст делает музыку более определенной, конкретной по смыслу. Музыка, мелодия усиливает эмоциональную сторону текста.... Музыка обладает волшебной возможностью передавать сильно, ярко и непосредственно чувства в их зарождении и течении, показывать и их постепенное возникновение, и развитие, переход от одного чувства к другому, и мгновенную смену переживаний». [4, с.5]

Романс как жанр, основанный на слиянии слова и музыки, способен отобразить любое содержание поэтического текста: будь то любовная лирика во всем своем многообразии, исповедь, жанровая сценка, социальная тема или философское рассуждение. Насколько яркое, емкое, образное воплощение он получит - зависит от

мастерства композитора. Композитор, в свою очередь, для создания образа и эмоционального состояния использует те средства музыкальной выразительности, которые позволяют передать их согласно его субъективному, внутреннему ощущению и пониманию поэтического слова. Выбор литературной основы во многом определяется актуальностью, созвучием мысли поэта и композитора, музыкальностью слова и в какой-то степени широкой известностью. Здесь следует отметить, что в период становления русского романса далеко не всегда основная мысль поэтического текста находила адекватное отражение в музыке композитора. Возможно, автор музыки, выбрав понравившееся стихотворение, и не преследовал подобной цели. Однако при тщательном изучении литературного первоисточника для последующего выразительного исполнения романса возникают вопросы о правильности трактовки. По мнению автора, примером тому является романс «Колокольчики мои» П.П.Булахова, обратившегося к одноименному стихотворению А.К.Толстого. В нотном издании есть уточнение - «текст дается в сокращении», то есть из всего стихотворения Булахов выбрал первые три восьмистрочные строфы. Читая его первые строки, вполне допустимо предположить, что оно связано с образом лихого всадника, скачущего по полю, усеянному полевыми цветами, если бы не вопрос, замыкающий третью строфу: «Конь несет меня лихой, -
А куда? Не знаю».

Произведение А.К. Толстого заканчивается словами:
«Хлеб да соль! И в добрый час! -

Говорит державный. -
Долго, дети, ждал я вас
В город православный!»
И они ему в ответ:
«Наша кровь едина,
И в тебе мы с давних лет
Чаем господина!

Громче звон колоколов,
Гусли раздаются,
Гости сели вокруг столов,
Мед и брага льются,
Шум летит на дальний юг
К турке и к венгерцу —
И ковшей славянских звук
Немцам не по сердцу!»

А.С.Курилов в своей исследовательской статье «Когда и о чем звенели колокольчики? К вопросу о датировке стихотворений А.К. Толстого» пишет: «... «Колокольчики» со «светлым посланьем» — естественный, непосредственный отклик на неожиданно открывшийся перед поэтом «горизонт» — начало Воссоединения Украины с Россией, о приближении 200-летия которого «мы» — т.е. россияне и малороссияне, — «не подозревали», потому что об этом событии «совсем забыли». [5, с.138] Из всего вышеизложенного следует, что музыка П.Булахова никаким образом не отражает основную идею стихотворения, уже заложенную А.К.Толстым в начальных строках. Вспоминаются слова Б.Асафьева: «У Петра Петровича Булахова есть гармоническое чутье и вкус

к красивой рельефной и выразительной мелодической линии. Правда, он ухитряется, зато формулу меланхолического вальса пристегнуть к тексту вроде: «Со кручинушки шатаюсь, выйду ль в сени постоять...» и назвать это — «русская песня». [6, с.63] Предполагаю, что композитор интуитивно следовал традициям русского романса того времени, иначе как объяснить некоторую схожесть музыкально-тематического изложения с романсом Варламова «Оседлаю коня»?

Вместе с тем романс широко известен и исполняется до сих пор, входит в педагогический репертуар вокалистов и учебные программы предмета «Концертмейстерский класс». Думается, что певцам при изучении романса необходимо уделить внимание именно речевой и мелодической выразительности, а пианистам - чутко следовать за солистом, выполняя все возникающие в этой связи темповые (агогические) отклонения. Тем более что «в русском искусстве XIX в. существовала актерская манера читать стихи с приближением к живой разговорной речи, с подчеркиванием смысла и синтаксиса, а не правильности метра и рифменных окончаний. То же реалистическое приближение к речи возникло и в музыкальном преломлении стихов». [7, с.31]

Примером диаметрально противоположного восприятия поэтического текста композитором может послужить анализ одной из «16 песен для детей» П.И.Чайковского – «Зимний вечер». Выбор произведения не случаен и определен детской тематикой. Работая над образным содержанием, выразительностью вокальной и фортепианной партий, невольно возникает вопрос: что

побудило композитора, вокальная музыка которого глубоко психологична и эмоционально отзывчива, сценку веселого времяпровождения счастливых детей со своей матерью в комнате уютной отображать в музыке посредством минора и использовать в интерлюдии и постлюдии акцентированный уменьшенный вводный – возглас в партии правой руки на фоне взволнованно пульсирующей терции в левой? Этот же вопрос задал Ц.Кюи, весьма критично отзывавшийся о многих вокальных произведениях Чайковского, в своей статье «Русский романс. Очерк его развития»: «Но чем же объяснить в «Зимнем вечере» минорное выражение «возни, пляски, песен, хохота, визга и беготни» с ритурнелью, изображающей нечто страшное?» [8, с.121] С.И. Танеев, друг и ученик Чайковского, в письме композитору писал: «Не могу согласиться с «Зимним вечером». Его текст состоит из двух половин, различных по настроению... Мне кажется, что нельзя брать настроение второй половины, как общий фон для всего рассказа... Хотя с некоторой натяжкой и можно предположить, что рассказчик, говоря о детском веселье, уже думает о том, что он скажет о бедных детях.... В словах сказано «звонкий смех», а в музыке скорее указывает на «горькие слезы». [9, с.308] Вместе с тем при внимательном изучении содержания всего цикла «16 детских песен» и биографических сведений из детства композитора становится очевиден замысел композитора. Вновь обратимся к статьям музыковедов, исследовавших творческое наследие композитора.

Асафьев Б.В.: «Впрочем, незабвенный образ матери сильнее чувствуется в цикле «16 песен для детей»... Тут: за

мелодиями песен облик любящей и заботливой матери, внушающей и наставляющей...Но зато, когда его охватывает вдохновение – живой лирический порыв и в сознании возникает дорогой образ матери, вероятно, тогда записываются мелодии, волнующие своей сердечностью каждого человека». [10, с.27-29]

Из письма Чайковского Надежде фон Мекк: «Я, несмотря на победоносную силу моих убеждений, никогда не помирюсь с мыслью, что моя мать, которую я так любил и которая была таким прекрасным человеком, исчезла навсегда и что уж никогда мне не придется сказать ей, что после 23 лет разлуки я все так же люблю ее».

Н.В.Туманина: «... психика Чайковского получила глубокую травму, что и стало одной из причин обостренной способности чувствовать трагическую сторону жизни. Возможно, что в тяжелых переживаниях детских на пороге к отрочеству лежит причина его исключительной нервозности, острой впечатлительности, склонности к драматическому восприятию жизни». [11, с. 44]

И.А. Немировская: «Многочисленные изобразительные моменты, облегчающие детское восприятие, воздействуют более прямолинейно и не таят в себе никакого смысла-подтекста... Исключением представляется №7 («Зимний вечер»), где они не только драматизируют произведение, но и создают образную многозначность. Фортепианные отыгрыши после двух куплетов изображают ребячий «звонкий смех», «хохот, визг и беготню». Те же мотивы, но связанные с рассказом о бедных и сиротах, ...сразу же обретают характер злых «дразнилок».

Смысловая амбивалентность изобразительного приема еще раз подчеркивают присущую этому циклу идею неразделенности радости и горя на земле, где детство рано или поздно сталкивается с трагическими проблемами взрослого мира». [12, с.163-164]. Все вышеизложенное по своей сути только подтверждает предположение Танеева о рассказчике, наблюдающим за резвящимися счастливыми детьми и знающим об обездоленных. И в роли рассказчика выступает сам Чайковский со своими личными воспоминаниями о вечерах, проведенных с матерью и родными, со склонностью к драматическому восприятию жизни. Песня-рассказ начинается с достаточно развернутого фортепианного вступления. В основе - первые такты вокальной партии. Заканчивается вступление на застывшем доминантовом секстаккорде и отделено от основного раздела фермой. Это придает вступлению задумчивый характер. Далее, после вступления солиста, фортепианная партия, представляющая собой аккордовые последовательности, выполняет функцию именно сопровождения, не отвлекающего внимания от вокального «повествования» и позволяющего сконцентрировать все внимание на слове. В то же время фортепиано не ограничивается только созданием общего фона или функциями изобразительно-характеристического плана. Оно выступает как равноправный партнер исполнителя вокальной партии. Его же фортепианные проигрыши создают эмоциональный накал (в особенности постлюдия), поддерживая таким образом кульминацию произведения. Мелодика вокальной партии сочетает в себе песенность и декламационный речитатив.

Цель проведенного анализа двух вокальных произведений с привлечением соответствующей методической и исследовательской литературы состоит в формировании отчетливого представления о взаимодействии слова и музыки, о творческих воззрениях композиторов, роли отбираемых ими выразительных средств, обуславливающих создание ярко индивидуальных музыкальных образов. Все перечисленное в результате способствует рождению грамотной, убедительной, отвечающей духу и стилю произведения исполнительской интерпретации, и является одним из важнейших принципов работы концертмейстера в певческом классе, а также и педагога, преподающего пианистам основы концертмейстерского мастерства.

«В каждодневных встречах с певцом концертмейстер, если это опытный, дельный музыкант, так или иначе воздействует на его творческие устремления, на его вкус, способствует выработке принципиально важных навыков в решении художественных задач. Если же концертмейстеру «нечего сказать» в музыке, если он не знает, что нужно для того, чтобы у певца какая-то фраза, звук, слово получились так, а не иначе, к какому идеалу хорошего исполнения нужно стремиться певцу, то есть если у самого концертмейстера не выработан высокий критерий требований к певческому исполнительскому искусству — коэффициент полезности его труда будет невысок» - К.Виноградов. [13, с.112]

«Список литературы»:

1. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.:Музыка, 1996 – С.10
2. Благой Д.Д. К пониманию пианистом авторского текста (заметки об артикуляционных динамических и темповых обозначений)// Благой Д.Д. Избранные статьи о музыке. М.: Монолит, 2000 – С.77
3. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента. Методологические основы.Л.: Музыка, 1972 – С.7
4. Ручьевская Е. Слово и музыка. Л., 1960 - С.5
5. Курилов А.С. Когда и о чем звенели колокольчики? к вопросу о датировке стихотворений
1. А.К. Толстого. – Литературоведческий журнал №39, 2016. – С.138
6. Асафьев Б. В. Русская музыка (XIX и начало XX века) / Б. В. Асафьев. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1979 - С.63
7. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. — СПб.: Лань, 2001 – С. 31
8. Кюи Ц.А. Русский романс. Очерк его развития / Ц.А. Кюи. - Санкт-Петербург: Н.Ф. Финдейзен, 1896 – С.121
9. Домбаев Г.С. Творчество П.И. Чайковского. – М.: МузГИз, 1957 – С.308
10. Асафьев Б. В. Русская музыка о детях и для детей. - Музыкальная академия. Выпуск № 6 (117), 1948 – С.27 – 29
11. Туманина Н.В. Чайковский. Путь к мастерству. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1962 – С.44

12. Немировская И.А. Микрокосм детства в творчестве Чайковского: «16 песен» ор. 54. - Музыкальная академия. Выпуск № 2 (730), 2010 – С.163-164
13. Виноградов К. О работе оперного концертмейстера / А работе концертмейстера. - М.: Музыка, 1974 – С.112

Гиндалеева Н.Э. «Особенности работы с детским голосом».

Преподаватель МАУ ДО ДМШ им Глинки М.И. г. Калининград

В современном обществе занятие вокалом является самым популярным и доступным видом музыкального искусства. Петь хотят все начиная с самого раннего возраста, доступность многочисленных курсов, частных студий, школ, позволяет осуществить мечту каждого родителя сделать ребенка популярным, но не всегда это получается качественно и безопасно для голосового аппарата. Главной причиной является неправильное использование различных вокальных методик для достижения быстрого результата, без учета индивидуальных возрастных, физиологических особенностей детского голоса, результатом такой деятельности является «голосовой зажим», что в последствии ведет к дисфонии (расстройство голосообразования, при котором голос сохраняется, но становится неполноценным, хриплым, слабым, сиплым, срывающимся и т.д.), фоновости (ослабленности голоса, при которой нарушения голосообразования проявляются не

постоянно, а эпизодически), афонии (полное отсутствие голоса). Детский голос очень хрупкий и слаб, развитие у детей певческих навыков требует бережного отношения к голосовому аппарату и сохранения его естественного звучания в соответствии с возрастом обучающихся. Необходима в первую очередь диагностика голосового аппарата, не только для определения диапазона, но и выявления природных задатков, для дальнейшего планирования в каком направлении развивать ученика, а именно в народном стиле, эстрадном, или академическом. Важно учитывать возраст ученика, например, в 6-7 лет еще трудно определить объективно в каком направлении развивать ученика, так как звучание голоса еще слабое, ограниченность диапазона и отсутствие полноценной тембральной окраски не дает четкого представления предрасположенности голосового аппарата к конкретному виду вокала. В возрасте 8-10 лет уже можно точно определить в каком направлении развивать ученика, например наличие природного головного регистра, легкость взятия высоких нот, некоторая округленность звука дает возможность развивать ученика в академическом направлении, и наоборот наличие ярко окрашенных низких нот в более плоском звучании говорит о том, что ученика надо развивать в эстрадном, или народном стиле, такой подход можно применять только к одарённым детям, с «природным звучанием», в дальнейшем развить, не навредить, не сломать то, что дано природой. Нередко встречаются случаи, когда ребенок поёт звуком, который не соответствует его возрасту, если это не является его врожденной особенностью работы голосового аппарата, а

развито искусственно это может привести к необратимым голосовым дефектам, которые с возрастом могут перерасти в заболевания голосового аппарата. Часто для достижения такого эффекта звучания используется форсирование звука, что приводит к серьезным проблемам фонации. Обычно такое звучание характерно для эстрадников, для достижения большего эффекта звучания, как правило в большинстве случаев такие дети вырастают и уже не обладают таким ярким голосом, при этом приобретают осиплость голоса и нередко пестроту звучания, быструю утомляемость голосового аппарата, не естественную тремоляцию. Первостепенной задачей обучения детей вокалу является формирование ощущения и использование правильных приемов звукоизвлечения. Детские голосовые складки существенно отличаются от взрослых, так как находятся в процессе роста и развития. Несмотря на физиологическую и психологическую разницу между взрослым и ребенком, вокальная работа с ними опирается на одни и те же методические принципы (с учетом возрастных особенностей). Главным с первых занятий после диагностики голоса ребенка, является снятие психофизиологического зажатия мышц тела, голосовых складок, если таковое имеется. Должен быть установлен жесткий контроль за певческим положением корпуса с учетом индивидуальных физических данных (особенностей конституции массы тела, врожденные болезни позвоночника или последствие физических травм тела). Необходимо развивать у учащихся умение слышать и воспроизводить чистый и правильный звук с помощью систематических упражнений, например, пение гамм, и

интервалов. (секунд, терций, кварт, квинт, итд.), пение восходящих и нисходящих трезвучий. Все это касается тех учеников, у которых ярко выраженные проблемы с чистым интонированием звука. Необходимо научить и наглядно показать правильную и удобную работу артикуляционного аппарата непосредственно открытие рта, ощущение зевка при звукоизвлечении, движении верхней и нижней челюсти, губ, дыхательных мышц. Ученики вне зависимости от сроков обучения непременно должны познакомиться со строением голосового аппарата и принципах звукообразования, как и откуда, берется звук, дать почувствовать ученику, что его голос есть инструмент, на котором он будет учиться играть. Необходимо дать ученикам начальные теоретические знания по предмету, познакомить с профессиональной терминологией на более доступном для детей уровне, которая затем может использоваться уже без показа - кантилена, атака, дикция, опора, диапазон, резонатор, тембр. Очень важно в процессе обучения максимально фиксировать внимание ученика на его собственные ощущения, чтобы создать благоприятную среду для процесса рефлексии. С первых занятий нужно объяснить ученикам, что владение дыханием является технической основой искусства пения. Очень важно заострить внимание на том, что главным в вопросе певческого дыхания является умение распоряжаться выдохом, целесообразно и экономично. Нужно обращать особое внимание на естественность вдоха и развить у детей способность сохранять во время пения вдыхательную установку. При диагностике голосов необходимо проверить, как изначально дышит ученик, причем

попросить, чтобы он взял дыхание непринужденно и легко и сохранял положение взятого дыхания. Если ученик делает вдох неверно, неестественно, набирая воздух, поднимает плечи, нужно наглядно показать, как правильно брать дыхание. Свободное положение корпуса с развернутыми плечами создает благоприятное для пения положение грудной клетки и в значительной степени способствует легкой, непринужденной манере вдоха, а также возможность сохранения дыхательной установки и организации звука. Вдох рекомендуется производить легко, набирая немного воздуха так, чтобы ребра при этом несколько раздвигались в стороны. Набирать воздух в легкие дети должны научиться и ртом, и носом. В случае, когда они берут дыхание «высоко», поверхностно нужно заставлять учеников, вдыхать воздух до той поры, пока они не усвоят более глубокое дыхание. Очень серьезным недостатком считается перебор дыхания, то есть излишний запас воздуха. Желая удержать воздух, взятый в большом объеме, чем необходимо, ученик «зажимает дыхание», нарушая органическую связь функции гортани и дыхания, в результате чего возникает форсировка звука, напряженное звучание. Стараясь организовать правильное для формирования звука дыхание, нужно быть внимательным и чутким к моментам, предшествующим вдоху (к паузам между фразами), как в упражнениях, так и в простейших вокальных произведениях, нужно постоянно указывать ученикам на вредность излишнего старания при вдохе, суете, торопливости в манере брать дыхание. Постепенно, у детей вырабатывается привычка к незаметному, очень спокойному в последствии и быстрому вдоху. Спокойное

неперегруженное дыхание способствует правильному ощущению опоры звука на дыхание и освобождает от напряжения гортань. При правильном неперегруженном вдохе легче сохранить вдыхательную установку, которая является одним из условий овладения экономным выдохом. В процессе систематических занятий и последовательного усложнения занятий развивается гибкость и подвижность голоса, свободное владение всеми красками голоса. При усложнении рисунка упражнений, при ускорении темпов необходимо следить за дыханием ученика, за манерой вдоха, за тем, чтобы он при ускорении темпа не начал дышать поверхностно, облегченно. Это дыхание, как излишнее набранное, приводит к потере опоры звука на дыхание, а в результате этого почти всегда появляется нечистая интонация. Опора звука на дыхание осваивается не всегда легко. Дети поют часто на выдохе, без сохранения вдыхательной установки, «без опоры». В таких случаях рекомендуется для выработки ощущения опоры звука, упражнения отдельными короткими звуками – «тяжелое staccato». Сольфеджирование упражнений, вокализов, чередование слогов, пение несложных произведений с текстом, все это способствует организации выдоха. Часто помогают подвижные упражнения и произведения с текстом, которые также организуют более сдержанный выдох. Все эти упражнения и приемы подбираются, чередуются в соответствии с индивидуальными данными учащихся. Атака звука должна быть мягкой и звук должен быть взят интонационно чисто и сразу без подъезда. Точность атаки звука вырабатывается при постоянном наблюдении он легко преподавателя и внимании самого

ученика. Нужно обязательно останавливать ученика, если звук недостаточно чист по интонации, или не слышно определенного формирования гласной, или вокальное звучание размыто. Иногда рекомендуется заранее представить звук и как бы «нацеливаться» на него. Это активизирует слух учащихся и его волю к точности атаки. Особенно важна точная атака первого звука фразы. Если он взят на хорошей опоре, интонационно чист, то ученику надо стараться сохранить установку первого звука на всей фразе. Это вырабатывается также постепенно, начиная с простейших упражнений. В случае если учащемуся свойственна гортанность звука, форсировка, переопора звука, зажатое звучание, нужно применять для освобождения мышц гортани «придыхательную» атаку. Срок применения этого приема различен, в зависимости от индивидуальных особенностей учащегося. С течением времени в процессе вокально-технического развития ученик осознает значение всех компонентов звукообразования, и под наблюдением он вырабатывает естественное, достаточно активное и мягкое звучание голоса. Спокойное, неперегруженное дыхание способствует правильному ощущению опоры дыхания и освобождает от напряжения гортань. Задержка дыхания, сохранение вдыхательной установки создает устойчивость подскладочного давления, при котором гортань во время фонации сохраняет наиболее спокойное, удобное положение. Необходимо на слух определить правильность работы гортани и координации всех факторов звукообразования. Большое значение нужно придавать освобождению нижней челюсти и мягкости языка, так как часто напряжен корень языка. Для его

освобождения можно применять в упражнениях слог «рэ». Этот слог, развивая активность кончика языка, освобождает, в тоже время его корень от напряжения, что необходимо для свободного естественного положения гортани. Очень важно, чтобы ученик во время пения наблюдал себя в зеркале. Естественное опущенная нижняя челюсть, спокойно лежащий расслабленный язык, способствуют нормальной работе гортани. Распевочное упражнение закрытым ртом развивает подвижность мягкого неба, приподнимает, активизирует небную занавеску и с самого начала привлекает внимание учащихся к резонированию звука, к ощущению направления подачи звука. Нужно добиться от учеников высокой позиции звука и наилучшего использования верхних резонаторных полостей, со временем нужно стимулировать смешанные регистры, соединить грудной и головной. Когда преобладает головное звучание и недостаточная опора дыхания, звук получается тусклым, облегченным, при этом часто наблюдается повышение интонации. И наоборот увлечение грудным звучанием к утяжелению звука, искусственному его сгущению и понижению интонации. Тембр голоса, динамика звука, краски в большей степени зависят от умения пользоваться регистрами. Ясность певческой дикции неразрывно связана с организацией звука и с общим вокальным и музыкальным развитием учащихся. Работа над дикцией ведется в теснейшем контакте с развитием певучести голоса – совершенствованием голосоведения. При исполнении, каких-либо произведений нужно просить учеников представить себя в большом концертном зале и петь, обращаясь в последние ряды, так как это стимулирует

лучшую подачу звука и слова. Выработке ясной дикции должно уделяться больше внимание, но и ученик должен настойчиво следить за этим чрезвычайно важным элементом художественной выразительности. Многие в отношении ясности, осмысленности речи зависят от меры одаренности учащегося, от того насколько ему понятно исполняемое произведение. Изначально нужно объяснять ученикам правила слитного произношения в пении рядом стоящих согласных. Нужно требовать несколько подчеркнутого, более крепкого произношения согласных в конце слов, так как учащиеся часто снимают звучность последних букв, а иногда и слов. Основной задачей является стремление к выравниванию звучания всех гласных и согласных звуков. Гласная, «а» считается наиболее трудной для работы с детьми, но если у учеников нет особых дефектов, то упражнение можно петь и на эту гласную. При зажатом горловом звучании нужно начинать упражнения с гласными «я» и «о». Забота о достижении ясной, четкой дикции должна сочетаться с работой над формированием певческого звука — максимально ясного, близкого, летящего, хорошо опертого на дыхание. Освоив организацию опоры (вдоха и равномерного выдоха), атаки, четкой ясной дикции, и других основ звуковедения следует переходить к выравниванию звучания регистров, расширению певческого диапазона. Занятия следует проводить с учетом индивидуальных особенностей учащихся, соблюдая принципы постепенности, и последовательности, одновременного развития всех качеств голоса. Очень полезно первые вокальные произведения с текстом петь предварительно без слов, как вокализ,

добиваясь максимальной музыкальной выразительности и плавности.

Важно не забывать о том, что постановку голоса у детей школьного возраста лучше всего осуществлять по классической системе, так как для еще несформировавшихся голосовых складок это более безопасный способ развития голоса, после мутационного периода у мальчиков, а в некоторых случаях и у девочек можно уже постепенно включать в распевки упражнения эстрадно-джазовой направленности, если развитие ученика направленно именно на эстрадное искусство, если же ученик развивается в академическом направлении ни в коем случае не позволять ему смешивать различные виды вокала, так как может нарушить эталонность звучания, присущая только академическому вокалу. Важно донести до ученика, что увлечение, например, экстремальными видами вокала такими как металкор, блэк-металл, дэткор, может привести к серьезным проблемам голосового аппарата. Так как основные виды экстрим вокала гроулинг, и скриминг состоят из криков, визгов, скрежета, техника экстрима основана на расщеплении голоса и сочетании чистого вокала с хрипящими звуками. Экстрим вокал — это травматический вид голосовой нагрузки, который часто приводит к кровоизлияниям в голосовых складках, поэтому необходимо избегать даже пробных упражнений этой направленности. Важно прививать эстетический вкус несмотря на популяризацию субкультур в музыкальном пространстве современного общества, так как формируется не только вокалист исполнитель, но и гармонично развитая личность с моральными ценностями, патриотическим духом и нравственной силой.

«Список литературы»:

1. Исаева, И.О. Эстрадное пение. Экспресс-курс развития вокальных способностей. - М.: «Книжкин Дом», 2006.
2. Кленов, Арк.С. Там, где музыка живет. - 3-е изд., испр. - М.: Педагогика-Пресс, 1994, - 152 с.
3. Князева, О.Л, Маханева, М.Д. Приобщение детей к истокам русской народной культуры: Программа. – СПб.: АКЦИДЕНТ, 1997. - 158 с.: ил.-(Серия «Из опыта педагога»). - ISBN 5-88375-037-0.

Каратаева О. В. «Значение музыкальной памяти при обучении пению».

*Преподаватель хоровых дисциплин высшей категории
МАУ ДО ДШИ им. П.И. Чайковского г. Калининград*

Занятие пением дает множество различных преимуществ. Они применимы ко всем возрастам. Почти все без исключения имеют потенциал грамотно петь и получать удовольствие от пения на протяжении всей жизни. Но кому-то вокальные способности дарованы самой природой, а кому-то надо эти способности развивать для того, чтобы получать удовольствие от пения. И основой этих способностей является музыкальная память. Хорошая музыкальная память – это быстрое запоминание музыкального произведения, его прочное сохранение и

максимально точное воспроизведение даже спустя длительный срок после выучивания. Гигантской музыкальной памятью обладали Моцарт, Лист, Рубинштейн, Рахманинов, Тосканини, которые без труда могли удерживать в своей памяти почти всю основную музыкальную литературу. Но то, что большие музыканты достигали без видимого труда, рядовым музыкантам, особенно школьникам, даже при наличии способностей, приходится завоевывать с большими усилиями. Музыкальной памяти, её развитию, возможностям и особенностям уделяется в настоящее время пристальное внимание. И на это есть веские причины. При появлении современных технологий, большой акцент был сделан на получение огромных объёмов информации, которые стало значительно легче получать при помощи цифровых технологий, создавая «иллюзию» накопления огромных объёмов знаний. На практике же мы видим, что многие учащиеся испытывают трудности с реализацией воспроизведения и использования полученной информации. Особенно, если это касается не только интеллектуальной, умственной деятельности, но и мышечной. И, конечно, у музыкантов должны быть развиты все виды памяти: мгновенной, кратковременной, оперативной, образной, логической, долговременной, двигательной, словесно-логической, слуховая. И над этим во время подготовки учащихся к овладению своим голосом и музыкальным инструментом идет постоянная систематическая работа. В настоящее время существует довольно много выдающихся работ по развитию музыкальной памяти в сфере обучения учащихся инструменталистов. Это не удивительно. В 1935

году при Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского была открыта Центральная музыкальная школа и там были только инструментальные классы. В 1936 году открыта ССМШ при Ленинградской консерватории и также - инструментальные классы. Конечно, первые специализированные музыкальные школы для одаренных детей были визитной карточкой нашей страны и туда собирались как выдающиеся педагоги инструменталисты, так и талантливые дети со всей страны. Поэтому нет ничего удивительного, что акценты популяризации научных изысканий были расставлены именно в сфере инструментальной музыки. При этом хоровое искусство развивалось, совершенствовалось и появлялись очень яркие хоровые коллективы, хоровые школы и студии. Но считалось что заниматься с раннего возраста с детьми индивидуальным вокалом нецелесообразно, что это может повредить естественному вокальному развитию ребёнка. В этом отношении очень показательна ситуация с Роберто Лорети, феноменальным итальянским мальчиком, исполнителем итальянских песен, в подростковом возрасте, завоевавшим мировую известность. Именно в СССР придумали миф о том, что Робертино потерял голос из-за того, что рано начал серьёзно заниматься вокалом и выступать. И долгие годы о нём ничего не знали. Но тем не менее, он, со своим гастрольями, объездил весь мир. В 1989 году сбылась его мечта –он побывал с гастрольями в нашей стране. В музыкальных школах класса индивидуального вокала официально не существовало. Но тем не менее в ведущих хоровых коллективах солистам уделялось особое внимание и время.

При домах пионеров работали вокальные кружки. И только после изменения политической ситуации в стране в конце 80-х начале 90-х и получения права на разработку самостоятельных учебных планов музыкальными школами, повсеместно стали открываться вариативные вокальные отделения: академические, эстрадные, фольклорные, музыкально-театральные. Детство предоставляет важнейшую возможность заложить основы позитивной певческой (и музыкальной) личности на протяжении всей жизни. И музыкальная общественность использовала эту возможность.

Владение своим голосом начинает играть всё более существенную роль, так как голос оказывает влияние на результаты работы огромного количества профессий: певцы, актёры, лекторы, преподаватели, учителя, спикеры, политические деятели, руководители различных уровней, менеджеры, военные, юристы. Учёные утверждают, что голос и манера речи сообщают о нас гораздо больше чем наш внешний вид и даже способны саботировать или напротив обеспечить карьерный рост. В условиях поведения на рабочем месте высота голоса, тембр, громкость, скорость и ритмика - важные показатели того, насколько вы уверены в себе. С голосом важно работать. Он поможет вам реализовать себя во всех сферах жизни. Занимаясь вокалом, ораторским мастерством, постановкой голоса и речи, вы раскроете весь свой потенциал. Вы сможете красиво говорить, уверенно и доходчиво доносить до собеседника свои мысли. Вас будут слушать и слышать. Публичное выступление производит в 10 раз больший эффект, если голос звучит уверенно, свободно и с харизмой. И этому способствуют занятия вокальной деятельностью. На

занятиях вокалом происходит освобождение от негативных эмоций и ежедневных стрессов. Также занятия вокалом улучшают память, развивают способности к импровизации, стимулирует речевую активность, нормализует дыхание, что полезно для профилактики респираторных заболеваний, благотворно влияет на иммунитет благодаря вибрациям, которые связки создают во время пения. Но именно в этой сфере человеческой деятельности – в пении, так важны мышечные ощущения, которые необходимо ощутить, почувствовать, найти, запомнить и превратить в навык. И возникли вопросы, требующие своего решения. В том числе и вопросы развития музыкальной памяти как вокалистов, так и певцов хора. У каждого ли певца, выходящего на сцену, есть полная уверенность в своей памяти? Конечно нет. Любой может забыть слова, ритм, разойтись с аккомпаниатором. Музыкальная память для певца крайне важна. Ведь приходится заучивать большое количество материала в короткие сроки. Может показаться, что у вокалиста простая задача - запомнить всего одну нотную строчку, в то время как пианист запоминает две. Но это ошибочно. Ведь вокальную строчку нужно запоминать в единение с сопровождением, в ритме с текстом и указаниями композитора. А какие трудности испытывают многие дети, когда им надо петь многоголосные произведения в ансамбли или хоре, если музыкальная память слабая от природы и плохо развита. "Запоминание, накапливаясь мало-помалу у человека, составляет все его умственное богатство, - писал И.М. Сеченов. - Сохраняясь в какой-то странной скрытой форме, оно составляет умственный запас, из которого человек черпает элементы, смотря по потребностям минуты" (Избранные философские и психологические произведения с. 320). Поэтому вопросам

запоминания и накопления музыкального богатства каждого певца необходимо систематически и последовательно уделять самое пристальное внимание. Музыкальная память лежит в основе всех видов музыкальной деятельности, ее развитие способствует совершенствованию восприятия, воображения, музыкального мышления, является необходимым условием понимания музыки в процессе слушания. Б.В. Асафьев писал: "понимание музыки начинается с запоминания соотношений более знакомых сознанию и их сравнения с менее знакомыми" (166, с. 24). И далее он говорит: "Без "гимнастики запоминания" нет прогресса восприятия музыки и нет эволюции музыкальной культуры" (166, с. 25). Но что понимается под гимнастикой запоминания в наше время? Известный музыкальный психолог Д.К. Кирнарская в своей книге «Музыкальные способности» пишет: «Музыкальная память пользуется материалом, который ей представляет внутренний аналитический слух, поскольку непонятное и нерасчленённое нельзя запомнить: хаос не подаётся сознательной фиксации. И запоминает человек любой материал не сразу и не вдруг, а чаще всего постепенно, то есть по необходимости, разлагая этот материал на элементы и слои, на этапы и разделы, которые шаг за шагом укладываются в памяти. Предварительным же этапом запоминания музыки всегда будет внутренний слух...». Анатолий Кунгуров в своей статье «Музыкальная память и методы заучивания музыкальных произведений» пишет: «Бессмертный и основополагающий принцип разбора любого музыкального произведения "вижу - слышу - играю (в нашем случае - пою) так называемый принцип "полисенсорного восприятия" вижу нотный текст- слышу внутренним слухом музыкальный материал и одновременно

контролирую получаемое звучание (внутреннего слухом). Таким образом мы включаем внутренний слух и задействуем музыкальную слуховую память в полной мере. Если поменять местами "вижу-пою-слышу" мы выключаем внутренний слух, не давая ему трудиться и развиваться, и соответственно, не задействуем слуховую память в полной мере». С появлением цифровых технологий, произведения, которые выучивают учащиеся, можно предложить им послушать в разном исполнении благодаря интернету, а по мере выучивания, учащимися класса. Это развивает внутренний слух и умение анализировать достоинства и недостатки исполняемой музыки, умение слушать и слышать. Для учащихся класса вокала, вокального ансамбля, хорового коллектива очень важно петь по нотам/по партиям, с названием нот и дирижированием, выучивая нотный материал наизусть. Метод пропевания нотного текста вслух с названием нот позволяет подключить к работе слуховую и следственно-логическую виды памяти. Нужно помнить, что наилучшее запоминание получается лишь при постепенном заучивании. Следует также проанализировать произведение: разобрать текст, определиться со смыслом, разобрать форму, тональность, штрихи. Обращаться к нотному анализу необходимо постоянно, даже после того как произведение уже прочно выучено и, возможно, не раз исполнено публично. Ведь долговременная память имеет свойство терять мелкие элементы и подчас исполнители с удивлением обнаруживают, что поют не ту ноту или не тот штрих. Следует помнить об этом, и не пренебрегать кропотливым нотным разбором в уже, казалось бы, не раз исполненным произведении.

Известный пианист и педагог Г.М. Коган в своей книге "У врат мастерства" подчеркивает, что "память - резервуар воображения; богатство или скудость последнего (воображения) зависит в значительной мере от богатства или скудости образов, хранящегося в этом "резервуаре" (203, с. 33). Впервые изданная в 1969 году эта книга пережила уже несколько изданий и актуальность поднятых в ней вопросов остаётся злободневной и сегодня не только для пианистов, которым она адресована, но и для всех музыкантов. В чём секрет мастерства согласно автору? - «Главное – уметь видеть, чтобы уметь запоминать, уметь запоминать – чтобы уметь воображать, уметь воображать – чтобы уметь воплощать» - указывает Г.М. Коган. Его основные постулаты: По его мнению, основой мастерства являются:

- направление внимание на цель работы, расчленение большой цели на ряд маленьких, ясное представление и умение воображать и слышать правильно выбранную цель
- сосредоточенность и распределение внимания при достижении цели
- наличие страстного желания и настойчивой воли.

И эти принципы также актуальны и для вокалистов, и для участников хора. Без репертуарного «богатства» нет богатства «воображения» и «воплощения». А это опять хорошо развитая память. У каждого ли певца, выходящего на сцену, есть полная уверенность в своей памяти? Конечно нет. Любой может забыть слова, ритм, разойтись с аккомпаниатором. Музыкальная память для певца крайне важна. Ведь приходится заучивать большое количество материала в короткие сроки. Может показаться, что у вокалиста простая задача - запомнить всего одну нотную строчку, в то время как пианист запоминает две. Но это

ошибочно. Ведь вокальную строчку нужно запоминать в единение с сопровождением, в ритме с текстом и указаниями композитора. А какие трудности испытывают многие дети, когда им надо петь многоголосные произведения в ансамбли или хоре, если музыкальная память слабая от природы и плоха развита. "Запоминание, накапливаясь мало-помалу у человека, составляет все его умственное богатство, - писал И.М. Сеченов. - Сохраняясь в какой-то странной скрытой форме, оно составляет умственный запас, из которого человек черпает элементы, смотря по потребностям минуты" (Избранные философские и психологические произведения с. 320). Поэтому вопросам запоминания и накопления музыкального богатства каждого певца необходимо систематически и последовательно уделять самое пристальное внимание. Важную роль для запоминания играет правильно подобранный репертуар. Если нравится произведение, его поют с удовольствием и могут повторять без всякого напряжения много раз. А это в свою очередь даёт возможность отрабатывать вокальные навыки, включающие мышечную память. Репертуар должен быть доступен по уровню подготовки учащихся. В настоящее время появляется всё больше талантливых произведений современных композиторов, причём композиторов, имеющих большую практику певцов хора в детском возрасте: Ефрем Подгайц, Сергей Плешак, Виталий Осошник, Сергей Екимов. Их музыку дети поют с удовольствием. Она хорошо запоминается, очень мелодичная, с красивой гармонией, понятным и близким современным детям смыслом, вызывает желание её исполнять. Это дает возможность набирать довольно объемный репертуар, что, в свою очередь, способствует

развитию музыкальной памяти. Ведь музыкальная память лежит в основе всех видов музыкальной деятельности, ее развитие способствует совершенствованию восприятия, воображения, музыкального мышления, является необходимым условием понимания музыки в процессе слушания. Б.В. Асафьев писал: "понимание музыки начинается с запоминания соотношений более знакомых сознанию и их сравнения с менее знакомыми" (166, с. 24). И далее он говорит: "Без "гимнастики запоминания" нет прогресса восприятия музыки и нет эволюции музыкальной культуры" (166, с. 25).

С развитием интернета и конкурсного движения, появилась возможность участия как вокалистов, так и вокальных ансамблей, и хоровых коллективов в очных и онлайн конкурсах, возникла потребность и возможность изучения большого количества разнообразных методик и репертуара, как отечественного, так и зарубежного. Интерес к занятию вокалом возрос значительно. Проведенные исследования как в нашей стране, так и за рубежом показывают преимущества в разных сферах развития личности и общества при занятиях пением с раннего возраста:

Образовательные - Расширение знаний, понимания и навыков об окружающем нас мире как в музыке, так и через музыку. Пение делает участников процесса более компетентными в родном языке, в том числе улучшает навыки чтения. Чтение текстов и музыки обрабатываются в одних и тех же областях для декодирования символов. Недавний анализ данных в Англии и Австралии (всего более 18 000 детей) показывает, что ранний музыкальный опыт в возрасте 2–3 лет, включая совместное пение (например, песни-боевики, песни-считалки, потешки и детские

песенки) – впоследствии оказывает заметное влияние на аспекты более широкого развития в возрасте 4–5 лет. Более высокая частота занятий домашней музыкой, ориентированных на пение, положительно способствует развитию у детей словарного запаса, умения считать, регуляции внимания эмоций, поведения и общественно-полезных навыков.

Физические - Пение является аэробным, поскольку представляет собой форму упражнений, которая повышает эффективность сердечно-сосудистой системы организма, что приносит пользу общему здоровью. Аэробная активность увеличивает насыщение крови кислородом, что также улучшает общую концентрацию внимания. Аэробная активность связана с долголетием, снижением стресса и общим поддержанием здоровья на протяжении всей жизни.

Развитие мелкой и крупной моторики голосовой системы, что очень важно в детстве и подростковом возрасте, поскольку это также время, когда закладывается основа для голосовой идентичности и эффективного общения на протяжении всей жизни, и когда можно развивать здоровое вокально-моторное поведение.

Психологические - У певцов, как правило, больше связей между областями мозга, чем у тех, кто не поет. Исследования показали, что пение с кем-то — это не то же самое, что пение в одиночку или игра на музыкальном инструменте, поскольку пение с другими людьми затрагивает неврологические области, связанные с социальным взаимодействием человека, сочувствием и координацией. Уверенный и здоровый голос связан с позитивной самооценкой и способностью общаться. Успешное пение повышает самооценку, общую уверенность, а также само эффективность. Голос —

ключевой компонент того, кем мы являемся; его использование отражает наше настроение и общее психологическое благополучие, которое передается нам самим и другим. Пение способствует нашему интеллектуальному взаимодействию с музыкой. Это включает в себя понимание музыкальной структуры, фразировки, развитие музыкальной памяти (включая повторение и вариацию музыки) и окраску тонов, а также других музыкальных строительных блоков (таких как высота тона, ритм, громкость). Эти совокупные преимущества позволяют предположить, что пение является одной из наиболее позитивных форм человеческой деятельности, поддерживающей физическое, психическое, эмоциональное и социальное здоровье, а также индивидуальное развитие в тех же областях. Успешное пение важно, потому что оно укрепляет уверенность в себе, повышает самооценку, всегда задействует эмоции, способствует социальной интеграции, поддерживает развитие социальных навыков и позволяет молодым людям разного возраста и способностей успешно объединяться, чтобы создать что-то особенное в искусстве.

«Список литературы»:

1. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей // Теплов Б.М. Проблемы индивидуальных различий. -М.: Изд. АПН РСФСР, 1961. -536 с.
2. Петрушин В. И. Музыкальная психология. Москва, 1997.
3. Коган Г.М. У врат мастерства. -М.: Советский композитор,1961. -С. 33-108.

4. Анатолий Кунгуров «Музыкальная память и методы заучивания музыкальных произведений» научно-методический журнал «Образование личности» №2, 2014
5. Д.К. Кирнарская «Музыкальные способности», Москва, 2004
6. И.М. Сеченов - «Избранные философские и психологические произведения», 1947

Медведева Е.Н. «Занятия вокалом как сфера работы над самооценкой».

*преподаватель вокально-хоровых предметов МБУ ДО ДШИ
им. А. Караманова, г. Гурьевск*

В современном мире, знание того, как повысить самооценку, является ключом к психическому здоровью и благополучию. Самооценка - это то, как ребёнок оценивает себя, а не то, как он думает, его оценивают другие. Его отношение к своим сильным и слабым сторонам, внешности, умению общаться в обществе и вести себя на сцене – это всё самооценка. И чем выше она у исполнителя – тем легче ему выходить перед широкой публикой, «дарить» слушателям своё творчество и легко реагировать на отзывы, корректируя своё поведение, но не подстраиваясь под чужое мнение.

Как нам известно, школьный возраст, а точнее подростковый период, является одним из этапов формирования личности в отношении к себе и окружающему миру. Безусловно, более значимыми факторами остаются семья и школьное сообщество. Но и то время, которое дети проводят в музыкальных школах и

других местах дополнительного образования, способно существенно повлиять на развитие и формирование личности. Как нельзя лучше для такого развития подходят индивидуальные занятия. Занятия, где ребёнок учится в наилучшем свете показывать себя и то произведение, над которым он работал, повышая свои профессиональные навыки.

Вокал – это не просто искусство, это способ работы над собой, который помогает улучшить самооценку и раскрыть свой потенциал. В любом возрасте можно начать заниматься своим голосом, потому что это наш природный инструмент, заложенный ещё при рождении. В любом возрасте можно научиться лучше владеть интонацией, откорректировать тембр голоса и дикцию, поработать с дыханием. Но, как известно, больших успехов можно добиться, приступив к занятиям с младших классов.

Занятия вокалом помогают не только научиться петь, но и улучшить эмоциональное состояние, справиться с внутренними блоками и повысить самооценку. Как показывают исследования, работа с голосом является ещё и энергетической практикой, которая позволяет обновить человека на физическом и ментальном уровне, улучшить его эмоциональное состояние и оказать терапевтическое воздействие на психику. Эксперимент проводился над группой хористов, когда при погружении их во вдохновенное исполнение произведения, начали меняться их физические показатели.

В процессе занятий вокалом человек учится контролировать свой голос, управлять своими эмоциями и выражать свои чувства через музыку. Это помогает ему

стать более уверенным в себе и своих способностях, а также осознать свою значимость и ценность.

Таким образом, вокал является не только способом выразить себя через музыку, но и инструментом работы над самооценкой и личностным ростом. Занятия вокалом позволяют людям разных возрастов раскрыть свой творческий потенциал, научиться управлять своим голосом и эмоциями, а также повысить свою самооценку и уверенность в себе.

Есть много профессий, где молодые специалисты сталкиваются с проблемой владения голосом, поведения перед публикой, подготовкой к ораторским выступлениям. Особенно остро потребность в умении вести себя перед слушателями возникает у руководящего состава. В этот момент очень выручают те навыки и умения, которые стали естественными, благодаря регулярной концертной деятельности и репетиционной работе по её подготовке.

У многих есть хорошие природные вокальные способности, но большинству «излишняя скромность» мешает стать настоящими артистами. Часто причиной этого становятся психологические барьеры. Не всем преподавателям достаются талантливые и уверенные в себе ученики. Большинству юных артистов приходится регулярно работать над собой.

В наше время многие молодые люди стали интересоваться психологией, и это очень полезно, особенно в работе над голосом и подготовкой к выступлению. Ведь очень важно понять, что иногда удачно выступить мешают комплексы и страхи.

Комплексы и страхи могут быть вызваны разными причинами, например:

— Неправильным воспитанием. Если близкие постоянно критиковали пение, говорили, что голос некрасивый или что человек кричит и проявляет эмоции слишком бурно, это может внушить неуверенность в своих способностях.

— Влияние социума. Если в детстве человек часто сталкивался с обидами, насмешками и стрессом, это может сделать его ранимым и замкнутым, а также неуверенным в себе во взрослом возрасте.

— Средства массовой информации. Исследования криминологов показывают, что СМИ оказывают значительное влияние на уровень преступности, особенно среди подростков. Они могут пропагандировать культ насилия, агрессии, жестокости и употребления наркотиков в качестве примеров для подражания.

Пение так же становится причиной повышения самооценки, являясь причиной улучшения физического состояния исполнителей, регулярно занимающихся вокальными упражнениями:

– Вокальные упражнения способствуют укреплению организма и улучшению здоровья в целом.

– Правильное пение увеличивает объём лёгких, укрепляет сердечную мышцу и благотворно влияет на общее состояние организма. Кроме того, во время пения вырабатывается эндорфин — гормон радости. Люди, которые много и правильно поют, чаще пребывают в хорошем настроении, лучше концентрируются и в целом более удовлетворены жизнью, чем те, кто не занимается вокалом.

Также пение имеет важное психологическое значение. Уроки вокала помогают избавиться от стеснительности и зажатости. Пение снижает уровень стресса и потрясений. У человека появляется уверенность в себе и своих силах, а также вера в достижимость любых результатов. Пение может помочь в лечении депрессии. На самом деле, хороший преподаватель уделяет освобождению ученика от комплексов столько же внимания, сколько и технической стороне исполнения.

Методы работы:

1. Умение пользоваться природными резонаторами.

Некоторые ученики не могут закричать, когда им это нужно, или громко позвать кого-то на улице по заданию педагога, имитировать пение или крик птицы. Чем быстрее ученик научится издавать громкие звуки (рычание, блеяние, визг, писк, вздохи, пение), тем лучше будет результат. На этом этапе бывает очень важно просто преодолеть себя!

2. Понимание своей значимости и роли в социуме.

Необходимо дать ученику понять, что он не хуже других и имеет право на самовыражение, на похвалу и благосклонность публики. Ученику важно не бояться выглядеть смешно на занятиях во время репетиций. Ведь педагог заинтересован в успехе своего ученика. Юному исполнителю нужно научиться доверять своему наставнику, перенимая его опыт.

3. Если психологическая зажатость переходит в физические зажимы.

На первых этапах обучения стоит уделять больше внимания расслабляющим упражнениям и работе с телесными зажимами, особенно во время пения. Певец

должен научиться чётко отслеживать, как его тело реагирует на те или иные эмоции.

4. «Вместе весело шагать»

Индивидуальные занятия и выступления можно чередовать с групповыми. Это поможет ученикам чувствовать себя на сцене более непринуждённо и понять, что выступать не так страшно, как кажется вначале. Особенно, если в группе сверстников есть более раскованные дети. Для большей эмоциональной поддержки можно исполнять номера вместе с педагогом (дуэтом или ансамблем).

5. Пример старших.

Профессиональный педагог должен уметь демонстрировать свое мастерство, выступая перед учениками. Наблюдение за опытным учителем-исполнителем может стать для учеников хорошим примером для подражания, что способствует повышению авторитета педагога и построению дальнейшей психологической работы на основе доверия. Таким же прекрасным примером являются и старшие и более опытные ученики.

6. Самостоятельная работа.

Отсутствие возможности практиковаться в пении дома, в свою очередь, может привести к стрессовым ситуациям на уроках. Время от времени стоит предоставлять ученику возможность самостоятельно поработать над своими страхами, оставаясь наедине с самим собой. Это помогает найти внутренние психологические ресурсы и справиться со стрессом. Как вариант может

служить запись выступления на видео и самостоятельный просмотр материала.

7. Концертные выступления.

Выступление ученика на публике даже в случае недостаточной вокальной готовности может стать стимулом для нового этапа развития, поскольку в стрессовой ситуации организм работает иначе, и, как показывает опыт, после выступления прогресс становится более заметным. Опытный педагог выстраивает выступления на концертах по мере нарастания сложности. Первый опыт должен быть обязательно удачным. А для этого подойдёт аудитория из благодарных слушателей: друзей, детей младшего возраста или родителей.

Важным аспектом работы педагога является поощрение и поддержка учеников, отмечание любых успехов и достижений, похвала за желание научиться петь и проявленную смелость в выборе интерпретации произведения. На уроках академического вокала формируется эмоциональная сфера, развивается воображение, фантазия, воля, обостряется восприятие, активизируется память и мышление, происходит творческое самовыражение, снимаются психологические зажимы, улучшаются коммуникативные навыки, формируется музыкальный слух и музыкальная память, а также закладываются основы эстетической культуры.

Всем педагогам желаем благодарных и инициативных учеников, которые любят и умеют выступать, применяя на сцене все свои профессиональные и артистические навыки.

Вот несколько упражнений, с которых рекомендуется снимать физические зажимы.

Упражнения для раскрепощения.

1. Свободное вращение. В положении сидя или стоя, расслабив мышцы в области шеи, ученики поочерёдно наклоняют голову то к одному, то к другому плечу. Упражнение производится очень медленно, без резких движений и дополнительных растяжек. Следующий этап – плавное вращение головы, касаясь по возможности тела затылком и подбородком.

2. Музыкальная струна. Ассоциация с натянутой струной. Задача: при вдохе поднять руки вверх и, став на пальчики, максимально вытянуться в «струночку». При выдохе – опустить руки, можно наклониться вперёд. Максимальное расслабление.

3. Крути всё, что крутится. Задействована фантазия детей, они начинают вращать всем, начиная от пальцев и кистей рук, до частей корпуса. После вращения поочерёдно частями тела, можно предложить одновременное движение, например: рука и нога, или повороты корпусом и вращение кистями рук.

4. «Боди перкашн». Разучиваются с детьми движения, элементы «Боди перкашн» - хлопки, постукивания, похлопывания разных частей тела. Движения производятся под пение несложного упражнения, постепенно ускоряя темп и чередование элементов «Боди перкашн».

5. Весёлые ножки. У детей, не проходивших ритмику в детстве, очень часто раскоординированы движения ног с ритмом. Для певцов эстрадного вокала такие упражнения

должны быть регулярными. Для академистов они помогут раскрепостить нижнюю часть тела, ощутить опору для дыхания. Разучиваются элементарные движения (ходьба в разные стороны, приставной шаг, покачивание), движения используются во время исполнения вокальных упражнений или произведений.

«Список литературы»:

1. Ананьев Б. Г. Человек, как предмет познания.: Питер, 2001 г.
2. Ананьев Б. Г. Развитие детей в процессе начального обучения и воспитания // Проблемы обучения и воспитания в начальной школе. - М., УЧПЕДГИЗ, 2012 г.
3. Аспер К. Внутренний ребёнок и самооценка. - М.: Добросвет, 2008
4. Гарсиа М. Школа пения.: Музгиз. 1957 г.
5. Глинка М. Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы сольфеджио.: Музыка.1951 г.
6. Варламов А.Е. Полная школа пения.: Музгиз.1953 г.
7. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики.: Музыка"1968 г.
8. Ламперти Ф. Искусство пения.: Музгиз.1923 г.
9. Тихомирова Е. И. Социальная педагогика. Самореализация школьников в коллективе. – М.: Академия 2008 г.
10. Феннел М. Как повысить самооценку. – М.: АСТ, 2005 г.

**Олехова А.А. «Гигиена и охрана детского
голосового аппарата»**

*Преподаватель вокально-хоровых предметов
МБУ ДО ДШИ им. А. Караманова, г. Гурьевск.*

Человеческий голос – самый сложный, совершенный и уникальный «музыкальный инструмент». Каждый голос имеет некоторые общие характеристики – тембр, диапазон, регистры, сила, объём, вибрато. Голоса различают бытовые и поставленные. Поставленным голосом считается голос, поющий на профессиональной основе.

Обучение пению – это очень длительный, сложный и трудоёмкий процесс. Из основных общих положений педагогики и психологии следует, что существует взаимосвязь общего (физиологического) и специфического (вокального) развития детей. Понимание этой взаимосвязи позволит преподавателю выбрать правильный методический подход. Профессия вокального педагога наиболее сложная из всех, так как в процессе обучения приходится опираться только на свои слуховые ощущения. Вокальному педагогу очень важно знать певческие возможности, которыми располагает ребенок. У каждого обучающегося своё особое строение певческого аппарата, но для определенных возрастных групп есть общие особенности. Механизм голоса мальчиков и девочек в младшем школьном возрасте немного иной, чем у более старших детей, и имеет следующие признаки:

- отсутствие голосовой мышцы (оформляется только к 11-12 годам);
- пением управляет перстне-щитовидная мышца;

- пение осуществляется только краевым натяжением и носит фальцетный характер.

В этот период гортани ребенка свойственна малая подвижность, так как нервные разветвления, управляющие ею, только начинают формироваться. Колебания связок происходят краями при натяжении с помощью щиточерпаловидных мышц гортани. Они смыкаются не полностью, между ними в момент смыкания остаётся небольшая щель во всю их длину. Постепенное укрепление нервной системы ведет к созданию прочных связей дыхательной, защитной и голосообразующей функций.

Особенно важно, что в период 7-10 лет образуются нервные разветвления в надхрящнице черпаловидных хрящей, к которым прикрепляются сухожильные волокна почти всех мышц гортани. Это значит, что именно в это время начинают закладываться все основные навыки голосообразования, овладением которых и занимаются в течение последующего процесса обучения. Если развитие бронхов, легких, трахеи, носовой полости и полости рта проходит постепенно, то развитие гортани в это период (до наступления мутации) проходит очень медленно и неравномерно. Голосовая мышца начинает развиваться только с 7-8-летнего возраста и растет медленно до 11-12 лет. Это создает диспропорцию между гортанью и остальными частями певческого аппарата.

Опираясь на научные данные, можно обобщить, что данный период является чрезвычайно важным в развитии голоса. С одной стороны - певческие возможности несколько ограничены (малый объём дыхания, краевое

смыкание, ограниченный диапазон голоса), с другой – это период становления и развития правильных вокальных навыков.

Диапазон голоса обычно равен октаве (re1 – re2). Этот естественный диапазон определяется возможностями голосовых складок – они короткие и тонкие. У некоторых певцов могут встречаться и более низкие звуки – си, ля малой октавы, но они звучат слабо, напряженно. У других наоборот – ми, фа 2 октавы, но для основной массы детей в этом возрасте естественными являются звуки re1 - re2.

В последнее время наблюдается тенденция раннего физического развития детей, поэтому и развитие голосового аппарата происходит быстрее. Известны случаи, когда мутация у мальчиков наступала уже в 11 лет, поэтому большая ответственность ложится на педагога, чтоб в этот период подобрать правильную методику и соблюсти главный принцип обучения – «Не навреди!».

М. И. Глинка, основоположник русской вокальной школы, считал, что наилучшие условия для развития детского голоса создаются при формировании звонкого, серебристого и нежного звучания при свободном голосообразовании, средней силе голоса, ровного по тембру на всём диапазоне. После открытия Бесплатной музыкальной школы в 1862 г. М. А. Балакиревым и Г. Я. Ломакиным, в методических работах освещался вопрос зависимости чистоты интонации от эмоционального состояния. Для этого рекомендовалось поддерживать положительные эмоции на занятиях, брать немного

дыхания, а упражнения начинать с головного регистра. Следует помнить, что охрана голоса является важной задачей преподавателя. Из анализа практических работ возникает предположение, что не всякое пение способствует развитию голоса. Благодаря научным данным, опубликованным фониатрами Е. И. Алмазовым, Н.Ф. Лебедевой, В. Г. Ермолаевым становится очевидным, что неправильный режим голосообразования, а также нарушение гигиенических норм в пении, приводят к серьёзным заболеваниям и порче детских голосов. Процесс обучения пению является мощным средством развития и воспитания детей. При правильном пении у ребенка возникает ощущение комфорта. Это очень важно для положительного отношения к процессу работы и к занятиям в целом.

Для сохранения здоровья голосового аппарата необходимо проводить беседы с учениками, приучая их соблюдать некоторые условия:

- перед пением не рекомендуется употреблять в пищу то, что раздражает горло (солёное, сладкое, острое, горячее, холодное);
- вредно действуют на голосовой аппарат холод, жара, пыль, табак, алкоголь;
- расшатывают голос громкие разговоры, шёпот, форсированное пение, злоупотребление неудобной (слишком низкой и слишком высокой) tessiturой, исполнение завышенного по трудности репертуара;
- отрицательно действует на голос переутомление;

- занятия вокалом не должны превышать учебный час, а с начинающими 15-20 мин;

- голосовую нагрузку нужно распределять так, чтобы в течение дня было не более 3, а в течение недели не более 10-12 часов пения;

- если предстоит большая голосовая нагрузка, не допускать пения на голодный и полный желудок.

Научные данные подтверждают, что наиболее полно голос в младшем возрасте проявляется только при умеренном звучании. Особое внимание уделяется тесситуре и диапазону. Следует избегать неудобной тесситуры, особенно в кульминационные моменты.

При болезнях голосового аппарата в результате переутомления вредит даже присутствие на занятиях, так как голосовые складки при восприятии музыки не находятся в состоянии покоя, а так же работают.

В период мутации необходим индивидуальный подход в каждом случае. Иногда целесообразно продолжать занятия в щадящем режиме, так как они благоприятно воздействуют на голосовой аппарат, а иногда нужно на время прекратить занятия, если мутационный период проходит очень остро.

Необходимо соблюдать профилактику заболеваний голосового аппарата - ОРЗ, ОРВИ, и осложнений от них (фарингит, ларингит, гайморит, фронтит, узелки на голосовых складках), гриппа и осложнений от него, а так же скарлатины, кори, дифтерии, свинки, ангины, которые могут привести к профессиональным заболеваниям голоса – фонастении, афонии и дисфонии. Следует укреплять здоровье закаливающими процедурами,

регулярно выполнять комплекс дыхательных упражнений по системе Емельянова, Аникеевой, Стрельниковой.

«Список литературы»:

1. Л. Б. Дмитриев "Основы вокальной методики", М., "Музыка", 2012г
2. А. М. Егоров "Гигиена голоса и его физиологические основы", М., "Медгиз", 1955г
3. Л. Р. Зиндер "Общая фонетика", М., Высшая школа, 1979г
4. В. С. Кантарович "Гигиена голоса", М., "Музгиз", 1955г
5. В. М. Луканин "Мой метод работы с певцами", Л., "Музыка", 1972г
6. И. И. Левидов "Певческий голос в здоровом и больном состоянии", Л.-М., "Искусство", 1939г
7. Б. В. Люш "Развитие и сохранение певческого голоса", Киев, "Музична Україна", 1988г
8. В. П. Морозов "Тайны вокальной речи", Л., "Наука", Ленинградское отделение, 1967г
9. И. К. Назаренко "Искусство пения" М., "Музгиз", 1963г
10. Л. Д. Работнов "Основы физиологии и патологии певцов", М., "Музгиз", 1932г

Осадчая Г.Б. «Роль педагога в формировании и развитии творческой личности обучающегося».

*Преподаватель МАУ ДО ДШИ им. П.И.Чайковского
г. Калининград*

*Настоящий учитель тот, кто способен
спуститься с высот своих знаний до незнания
ученика, и вместе с ним совершить
восхождение.*

Педагог играет важную роль в формировании и развитии детской творческой личности. Именно он создает атмосферу, которая может вдохновлять ребенка или подавлять его интересы, развивать или игнорировать способности. Важно заметить индивидуальное творчество ребенка и стремиться развивать его. Творческие способности или творческие потенциалы заложены и существуют в каждом ребенке. У каждого ребенка есть способности и таланты. Дети от природы любознательны и полны желания учиться. Для того, чтобы они могли проявлять свои дарования, нужна умная поддержка со стороны взрослых, которые понимают, что такое творчество, что такое творческая личность.

Личность педагога – мощный фактор в формировании личности ребенка. Важную роль играет переход из сферы детских и семейных отношений в сферу педагогически организованных коллективов. Такой коллектив занимает особое место в становлении личности, поскольку именно в нем наиболее целенаправленно и интенсивно формируются необходимые обществу социальные установки, образцы поведения, приобретаются знания, умения и навыки общественной жизни. Как только

ученик приходит в школу, у него появляется новый взрослый — учитель, влияние которого порой выше влияния родителей.

И здесь необходимо обратить внимание на значение личности педагога в развитии творческих способностей учащихся. Каждая профессия требует от человека определенных качеств. Успех педагогической деятельности, как и других видов труда, зависит от основных, ведущих качеств личности, которые определяют действия и поступки учителя.

Самое важное это любовь к детям и педагогической профессии.

Решающее значение в каждой профессии имеет любовь человека к своему делу. Если человек не любит свою работу, если она не приносит ему морального удовлетворения, то о высокой производительности труда не приходится говорить. Именно творческая личность может заинтересовать и увлечь в мир искусства. Педагог же не только должен любить свою профессию, но и любить детей.

Для того чтобы педагог стал наставником для своих учеников, проводником творческих идей, он сам должен быть яркой, неординарной личностью, обладающей особыми способностями и умениями, пользоваться неоспоримым педагогическим авторитетом.

Педагогический авторитет во многом зависит от общей культуры поведения учителя, а именно умения владеть речью, мимикой и жестами, опрятность во внешнем виде и т. п).

Внешность учителя и его культура поведения в значительной мере влияют на завоевание учителем авторитета. Лучшие учителя на занятия приходят в хорошем

костюме, постоянно следят за собой, всегда подтянуты и организованы. Всё это укрепляет авторитет учителя.

Учащиеся ценят скромность, простоту, естественность во внешности и поведении своих учителей, улавливают творческую яркость педагога и стремятся ему подражать в этом. Школьники любят аккуратность в одежде, подтянутость и культуру в поведении. От их внимательного взора ничего не ускользает, от внутреннего наполнения, настроения до внешнего вида.

Завоевать у учащихся авторитет может только правдивый, трудолюбивый, преданный своему делу учитель.

Одним из положительных качеств хороших учителей является обладание правильной и выразительной речью. Если учесть, что учащиеся, особенно младших классов, подражают речи учителей, становится понятным, почему работа педагогов над своей речью приобретает такое большое значение.

Лучшие учителя на уроке немногоречивы, не допускают разговоров, не относящихся к делу. Сила голоса учителя тоже имеет большое значение. О значении выразительности речи в педагогической работе Макаренко А.С. сказал, что педагогом - мастером он сделается только тогда, когда научится говорить "иди сюда" с пятнадцатью - двадцатью оттенками.

Так же одним из немаловажных качеств является и личный пример в творческой жизни учебного заведения. Если педагог проявляет активность в концертной деятельности, будь то исполнитель солист или артист оркестра преподавателей, концертмейстер, участник вокального ансамбля, или даже ведущий мероприятий, учащиеся с огромным интересом будут посещать эти

концерты и захотят сами в них участвовать. Это касается не только детей, которые "живут" сценой и любят на ней находиться, но и тех, которые очень застенчивы и скромны.

Педагогический оптимизм - необходимое качество хорошего учителя. Чуткое, отзывчивое отношение к детям сочетается у такого профессионала с требовательностью, которая не принимает характера придирчивости, а педагогически оправдана в интересах самого ребенка. За теплое, чуткое отношение к ним дети платят такой же теплотой и привязанностью во всем - в выполнении домашних заданий, в отзывчивости, в соблюдении правил поведения на уроке и вне урока.

Любить детей - это значит предъявлять к ним определенные требования, без этого никакое воспитание и обучение невозможно.

Таким образом, педагог для осуществления поставленных перед ним задач должен: любить и понимать детей, хорошо знать склонности, интересы и способности учащихся своего класса, состоящего из детей разных возрастов. Как разносторонне образованный человек, педагог должен не только находиться в курсе всех музыкальных событий современности, но и знакомиться с различными явлениями в смежных областях искусства. Педагогическая наука подчёркивает, что обучение должно носить воспитывающий характер.

Важно подчеркнуть, что музыка – это необходимое условие, способствующее воспитать ребенка достойной личностью. *«Главной задачей музыкального обучения и воспитания является не столько обучение музыке, сколько воздействие через музыку на духовный мир человека, на его нравственность»* - говорил композитор, ученый исследователь Дмитрий Кабалевский.

На уроках музыкального искусства для повышения качества знания, обучающихся мы используем различные методы обучения и воспитания, различные принципы и технологии, концепции, методики, системы учебно-методических комплексов и тд. Эти формы, виды, типы уроков способствуют формированию творческого мышления ученика. Для их реализации особенно важным является проблема педагогических кадров, профессиональная компетентность учителя. Известно высказывание: *«Учитель учится всю жизнь. Как только он перестаёт учиться, в нём умирает учитель!»*

Каждый ребенок талантлив, по-своему удивителен и уникален. Самое ценное, что может быть в музыкальном воспитании и в воспитании ребенка – это умение учителя увидеть у своих подопечных задатков, а затем способности, о которых он сам может не подозревать и убедить его в их наличии.

Существует несколько правил, которых должен придерживаться учитель:

- не сковывать, а освобождать;
- не сдерживать, а поддерживать;
- не сгибать, а распрямлять.

Педагогическим кредо каждого учителя должен быть постоянный поиск наиболее результативных путей обучения, воспитания и развития каждого отдельного ученика, как личности. Работая с детьми различного возраста необходимо учитывать то, что творческий потенциал детей требует широкого развития, углубленной работы над особенностью мышления и воображения ребёнка, его эмоциональности, творческой активности.

В процессе обучения ученик получает знания, которые имеют большое воспитательное значение. Именно в работе педагога – музыканта, воспитание тесно связано с занятиями. Воспитание исполнительских навыков неотделимо от воспитания характера ученика в целом. Ученик, небрежно разбирающий музыкальный текст, обычно проявляет небрежность в поведении, на которую педагог, при удобном случае, может и должен воздействовать. Нарушение чувства ритма - всегда указывает на известную расхлябанность характера, а четкая ритмическая выдержка тесно связана с выдержкой в поведении и речи. Бледное и вялое исполнение произведения соответствует темпераменту ребенка, его замкнутости и необщительности.

Не следует пренебрегать и внешними моментами воспитания: аккуратностью, дисциплиной, опрятностью, благородством жестов и осанки, приветливостью в обращении. Исключительно большое значение имеет воспитание культуры речи, ибо не умеющий складно мыслить и говорить, никогда не научится хорошо играть на фортепиано или петь. Надо научить ребенка слышать и уметь рассказать то, что он исполняет в своем произведении.

Успешное воспитательное воздействие на ребёнка оказывают выдержка, искренность, требовательность и чуткость педагога. Не должно быть притворной ласковости или постоянных окриков во время занятий. Вся учебно-воспитательная деятельность педагога - музыканта должна проходить под девизом: «Поощрять за хорошо выполненную работу. Необходимо вовремя похвалить, и нельзя оставить без внимания старания ученика». Как сказал Рахманинов: «Художнику необходимы три вещи: похвала,

похвала и похвала...». Похвала необходима для возмещения затраты нервов и сил, которые ребенок тратит на исполнение музыкального произведения во время урока или концерта. С точки зрения стимулирования работы ученика над произведением, важно сначала подчеркнуть удачные места в исполнении, а уже потом указать на недостатки в исполнении.

Занимаясь с детьми, педагогу необходимо помнить о том, что все методы и тонкости педагогики остаются без результата, пока в детях не вызван интерес к знанию и не пробуждена самостоятельность. С этой целью главное внимание должно быть обращено на изучение внутреннего мира ребенка. Если педагог не знает, какая музыка нравится ребенку, чем он любит заниматься в свободное время дома, его круг интересов, то педагогу будет трудно наладить контакт с учеником. Воспитание в дополнительном образовании является процессом формирования отношения ребенка к самому себе, к окружающему миру, к своей роли в огромном мировом пространстве.

Универсальным средством во взаимодействии в учебно-воспитательном процессе является общение. Это комплексная деятельность, которая включает в себя и взаимодействие, и восприятие, а также коммуникацию – обмен информацией. Наиболее благотворным принципом в работе преподавателя музыки является сотрудничество, диалог, так как во время диалога происходит интенсивный обмен информацией. Однако все принципы и методы работают при одном важном условии – если преподаватель развивает в ученике музыкально-исполнительские способности и личностные качества.

Содержание деятельности педагога составляют реальные творческие поступки. Они проявляются конкретно в следующем: создании преподавателем творческой ситуации на уроке, делающей невозможным обыденное отношение ученика к музыке и необязательным и «безопасным» своё участие в работе над художественным заданием. Творческая ситуация на уроке включает в себя:

«диагностику» личностного состояния ученика, направленность его мотивации (его настрой, самочувствие, актуальные проблемы – с чем пришёл на урок, что его волнует, в чём причина скованности и т.д.);

Снятие или ослабление действий личностных преград (зажатость, комплексы и т.д.);

Придание уроку временной формы, с кульминациями и спадами в работе, с чередованием напряжения и расслабления на разных уровнях общения, игры, показов, внушения, входа и выхода из проблемных моментов.

Творчество - естественная природная функция, которая проявляется и реализуется в деятельности в меру наличия специальных способностей к той или иной конкретной деятельности, т.е. ребенок естественным образом тянется к знаниям и реализуется в разных видах деятельности.

Главные признаки творчества:

1. Создание нового или существенное усовершенствование известного;
2. Оригинальность, неповторимость продукта деятельности, ее результатов;
3. Взаимосвязь творчества и самостоятельного созидания.

В общепринятом значении слово «творчество» понимается как искусство – создание художественных образов с помощью разных способов, их выражения.

Педагогическая деятельность всегда предполагает творчество как поиск нового, интересного.

В чем проявляет себя человек как творческая личность?

1. Он чувствителен к проблемам, а именно распознает проблемы как таковые, ставит привычное под сомнение, ищет новые возможности.
2. Мыслит гибко. Ориентируется в различных областях, имеет широкий кругозор.
3. Оригинален, комбинирует различные находки.
4. Работа приносит ему удовольствие.
5. Вынослив, проявляет упорство, энергичен, не останавливается на достигнутом.
6. Уверен в своих оценках. Фильтрует перспективные идеи, распознает удачные решения.

Развивая музыкально-творческие способности в учащихся, учитель музыки полноправно участвует в процессе становления творческой личности.

Если мы ставим перед собой задачу всестороннего, гармонического развития учащихся, то надо, прежде всего, позаботиться о всестороннем, гармоническом развитии преподавателей. А это значит, что только творческий учитель музыки, как носитель высокой художественной культуры, становится творцом музыкального искусства.

Совершенствование педагога-музыканта – непрерывный процесс на протяжении всей творческой жизни учителя. Анализ удач и неудач в собственных методиках, умение использовать опыт коллег, применять в

своей работе, формирование качественного исполнительского приема, так как можно учить лишь тому, что хорошо умеешь делать сам. Наглядный пример, яркое исполнение преподавателя имеет решающее значение для обучающегося. Как бы словесно не сопровождал педагог ход урока, учащийся будет, скорее всего, копировать его исполнение. Иногда по посадке за инструментом, манере исполнения можно догадаться о преподавателе по специальности. Таким же образом ученики копируют своего учителя в жизненных вопросах: дисциплинированность, оптимизм, открытость, искренность, внимательность – все эти качества достаются детям в качестве примера и образа жизни.

Труд педагога – это незаурядность, профессиональное мастерство, мудрость и терпение. Педагог должен быть всегда в «творческом поиске», быть эрудированным, обладать педагогическим талантом и постоянно повышать свой исполнительский уровень. Главная миссия педагога-музыканта – добиться, чтобы самый скромный в способностях ученик пережил радость успеха. Нужно понимать и принимать ребенка таким, какой он есть, знать и учитывать возрастные особенности учить детей честности, трудолюбию, упорству.

«Список литературы»:

1. Ветлугина Н.А. Музыкальное развитие ребёнка. М.; 1968
2. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. 1985
3. Ермолаева М. Г. Ступени мастерства в образовательном процессе. – СПб., СПбГУПМ 2003.

4. Коган Г. М. Избранные статьи. М.; Советский композитор. 1972
5. Комарова Т. С. Дети в мире творчества. М., 1995.
6. Крюкова В. Музыкальная педагогика. 2002
7. Макаренко А. С. «Книга для родителей» 1963г.
8. Петрушин В. И. Музыкальная психология. – М., 2006.
9. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. – М., 1978.
10. Халабузарь, Попов, Добровольская. Эстетические, нравственные и музыкальные цели воспитания. – М., 1989.

Осадчая Г.Б. «Особенности работы концертмейстера в классе вокала».

*Концертмейстер МАУ ДО ДШИ им. П.И.Чайковского
г. Калининград*

Слово «концертмейстер» переводится с немецкого как «мастер концертов». Только опытные педагоги и исполнители понимают важность профессионализма пианиста, с которым работают и справедливо заявляют, что «концертмейстер – это наше всё...». Ошибочно думать, что концертмейстером может быть любой пианист. Для данной деятельности мало обладать высокотехническими навыками игры на инструменте. Здесь необходим целый ряд качеств и умений как психологического, так и профессионального характера. Это музыкальность, артистизм, интуиция, умение слышать солиста,

предчувствовать любые изменения в исполнении и способность незаметно преодолевать заминки и трудности. И это лишь часть среди важных составляющих исполнительской деятельности концертмейстера.

Говоря о личностных взаимоотношениях концертмейстера, педагога и ученика, будем снова и снова говорить о терпении, мудрости и выдержке, так как вся наша работа вообще не мыслима без этих качеств. Надо сказать, что люди невыдержанные, нетерпеливые, как правило, не могут быть хорошими концертмейстерами.

Залог успешности совместных выступлений, в первую очередь, в особом призвании к концертмейстерской деятельности, а именно в его умении слиться с художественными намерениями солиста, понять его пожелания, принять их и одновременно заинтересовать собственным замыслом, передать личное видение музыкальных образов.

В рамках учебного процесса задача концертмейстера состоит в том, чтобы не мешать, а помогать процессу передачи педагогом своих знаний и опыта ученику. В связи с этим нужно помнить о рамках своих полномочий, поддерживать требования педагога и не вступать с ним в противоречие. Без признания лидирующей роли преподавателя, без субординации нормальный учебный процесс невозможен.

Работа концертмейстера над инструментальной партией вокального сочинения основывается на всестороннем ее исследовании. Анализ необходим для выявления стилистических особенностей и технических трудностей сочинения, исследования нотного и литературного текста, составления исполнительского плана и нахождения выразительных средств для его воплощения.

Е. Кубанцева выделяет несколько этапов работы концертмейстера над аккомпанементом вокального сочинения:

1. предварительно зрительное прочтение нотного текста, музыкально-
2. слуховое представление;
3. первоначальный анализ произведения, проигрывание целиком, с
4. совмещением вокальной и фортепианной партий;
5. ознакомление с данными о творческом пути композитора, его стиле, о жанрах, в которых он работал;
6. выявление стилистических особенностей сочинения;
7. отработка на фортепиано эпизодов с различными элементами
8. трудностей;
9. выучивание своей партии и партии солиста;
10. анализ вокальных трудностей;
11. постижение художественного образа сочинения, составление
12. исполнительского плана;
13. правильное определение темпа, нахождение выразительных средств,
14. создание представлений о динамических нюансах;
15. проработка и отшлифовка деталей;
16. репетиционный процесс в ансамбле с солистом;
17. воплощение музыкально-исполнительского замысла в концертном
18. исполнении.

Сроки работы концертмейстера над произведением индивидуальны и зависят от возраста, уровня подготовки,

способностей, степени осваиваемой учениками образовательной программы и учебного плана.

Работа концертмейстера в классе с начинающим певцом включает в себя множество аспектов.

Разбор текста и ознакомление со всеми тонкостями музыкального материала: сначала внимательное чтение, декламирование текста, чтобы глубоко почувствовать содержание произведения.

Особенность вокальной литературы – наличие словесного текста. В работе над текстом надо почувствовать его основное настроение. Уже потом, в процессе дальнейшей работы выявляются отдельные значительные фразы или слова, но их не должно быть слишком много, иначе они могут отвлечь внимание от музыки, сделать её вычурной, неестественной. Педагог и концертмейстер должны побудить у ученика воображение, фантазию, помочь ему проникнуть в образное содержание произведения, использовать выразительные возможности слова, не только хорошо произнесённого, но и «окрашенного» настроением всего произведения.

Разучивая с учеником программное произведение, концертмейстер наблюдает за выполнением певцом указаний его педагога по вокалу. Он должен следить за точностью воспроизведения певцом звуковысотного и ритмического рисунка мелодии, четкостью дикции, осмысленной фразировкой, целесообразной расстановкой дыхания. Для этого концертмейстер должен быть знаком с основами вокала – особенностями певческого дыхания, правильной артикуляцией, диапазонами голосов, характерными для голосов тесситурами, особенностями певческого дыхания и т.д.

Исправление фальшивых нот не является главной задачей на уроке. Неточная интонация у певца может зависеть от многих причин, связанных не только со слухом, но и с отсутствием определенных вокальных навыков. Недостаточно высокая позиция звука, широкая гласная, ослабленное или форсированное дыхание, а иногда и физическое состояние певца в день урока – все это причины, наиболее часто приводящие к интонационной неточности. Опытный концертмейстер всегда сумеет распознать причины подобных ошибок и обратит на них внимание певца. В случаях, не зависящих от чисто технических причин, концертмейстеру приходится находить разные способы устранения фальшивых нот: показывать гармоническую опору в аккомпанементе, связь с предыдущими тонами и др. Таких способов много, в каждом произведении можно найти себе музыкальных «помощников» для устранения фальши и для скорейшего запоминания мелодии.

Руководствуясь принципом индивидуального подхода к каждому исполнителю, нельзя обозначить единый план ведения занятия, одинаково пригодный для всех учащихся. Концертмейстер должен помнить, как ученик пел в классе на уроке у педагога и, исходя из этого, продумать заранее, над чем именно лучше поработать на следующем занятии. В случае прихода на урок вокалиста в утомленном или не совсем здоровом состоянии, понадобится на ходу менять задачу, выбирая направления, не требующие большой певческой нагрузки.

Занятия строятся по-разному в зависимости от способностей обучающегося, строения его певческого аппарата. Если ученик не пел в этот день, то полезно его распеть несколькими упражнениями, которые давал в

классе педагог и которые всегда знает концертмейстер. Можно исполнить несколько вокализов или совместить и то, и другое.

Концертмейстер должен в любой момент быть готовым исполнить партию солиста вместе со своей, т.е. подыграть ученику, если возникает такая необходимость. Иногда это бывает сделать довольно непросто, особенно, если партия солиста сильно отличается от сопровождения. Надо сказать, что подробное дублирование вокальной строчки не только в классе, но и на концертных выступлениях не такое уж редкое явление.

Вокалисты – уникальные исполнители, в том плане, что их исполнительский аппарат — это собственное тело. Голос – самый хрупкий, выразительный и неповторимый инструмент, и чтобы обеспечить динамический баланс в ансамбле с вокалистом, концертмейстер должен помнить, что он лицо вспомогательное. Певец всегда лидирует уже потому, что мелодический материал находится в его партии, а любой аккомпанемент всегда подчиняется мелодии. Кроме этого, пианист просто обязан учитывать индивидуальные особенности солиста, его природу, объём и тесситуру голоса, а также самочувствие.

Хороший концертмейстер должен обладать общей музыкальной одаренностью, музыкальной культурой, артистизмом, хорошим музыкальным слухом, воображением, чутким вниманием.

Внимание концертмейстера — это внимание совершенно особого рода. Оно многоплоскостное. В каждый момент важно, что делают пальцы, как используется педаль, слуховое внимание занято звуковым балансом (звучания солирующей и аккомпанирующей партии), которое представляет основу основ ансамблевого

музицирования, звуковедением у солиста, ансамблевое внимание следит за воплощением единства художественного замысла. Такое напряжение требует огромной затраты физических и душевных сил.

Занятия в классе позволяют смоделировать концертное исполнение: уточняются мельчайшие детали, подвергаются строгому отбору различные приёмы, краски, интонации, порой – темпы, меняется очерёдность произведений программы - ведутся поиски оптимального удобства в момент выступления. Концертмейстер является союзником, опорой и поддержкой педагога. Именно он остается с учащимся на сцене в момент экзамена или концерта, и от него на 90% зависит то, как покажет себя на сцене вокалист или ансамбль. Педагог же ничем помочь не может, он находится в роли слушателя.

Певец предпочтёт концертмейстера, который понимает механику работы голосового аппарата и органов дыхания. Такой музыкант будет более бережно относиться к хрупкому инструменту певца, почувствует, когда ему необходима помощь (незначительное ускорение или замедление темпа), найдет соразмерность динамики фортепиано по отношению к силе звука певца.

Хорошо, когда концертмейстер чувствует меру дыхания солиста. Также, концертмейстер, знакомый с особенностями работы голосового аппарата, будет придерживаться элементарных гигиенических норм, не позволит чрезмерной нагрузки, даст певцу достаточно времени для отдыха, запретит работу в больном состоянии. Пианистам следует помнить, что в горле певца расположены отнюдь не рояльные струны. И инструмент певца требует бережного к себе отношения и соблюдения правил гигиены, что позволяет сделать голос сильным и

выносливым. И помочь ему в этом должен не только педагог, но и концертмейстер.

Остановимся на некоторых проблемах, в решении которых может помочь концертмейстер:

У певца не безграничные лёгкие, ему нужно больше люфт - пауз, взятий дыхания и т.п. - дышать нужно вместе с ним.

Знание особенностей голоса, как в общетеоретическом плане, так и конкретного певца.

Иногда, перед выходами на высокие ноты, после них и т.п. певец делает люфт - паузу для сброса напряжения – не гнать его вперёд в таких местах.

Певец должен слышать концертмейстера, но концертмейстер не должен его заглушать, поэтому там, где в партии фортепиано «прозрачная» фактура, играть нужно поплотнее, можно на нюанс выше, и наоборот, там, где фактура плотная – чуть ослабить звучность.

Необходимо играть тем звуком, которым певец должен петь – т.е. «на дыхании» - достаточно плотным звуком.

Ведение вперёд – основа любой музыки.

Слушайте певца, как он подготавливает люфт, фермату и т.д.

В практической работе с вокалистами концертмейстеру ДШИ приходится встречаться с самым разнообразным по характеру репертуаром. Это музыка крупнейших русских композиторов, наиболее яркие произведения советских и российских авторов, произведения мастеров зарубежной музыки.

Теперь необходимо озвучить ряд концертмейстерских проблем, с которыми сталкивается пианист концертмейстер. Речь пойдёт об оркестровых

переложениях в фортепианных аккомпанементах, т.е. о том, как, учитывая природу фортепиано, его диапазон, динамические и технические возможности, передать колористические особенности оркестрового звучания. Решение этой проблемы должно опираться на знание реального звучания оркестра, знание природы и тембров инструментов. Эти знания и будут способствовать реализации конкретных исполнительских намерений с использованием динамики, туше, штрихов в достижении выразительности звучания оркестровых переложений.

Упрощение оркестровых переложений не единственный случай, когда пианист играет не совсем то, что написано в нотах. Есть множество ситуаций, когда фортепианного сопровождения не существует вообще, или, в лучшем случае, есть мелодия, а над ней лишь буквенные обозначения аккордов. Подбор и импровизация – сложный процесс, требующий от исполнителя определённых навыков и способностей. Даже если концертмейстер не обладает даром импровизатора, он должен научиться простым приёмам варьирования фактуры. Особенно актуально эта задача стоит в куплетных формах вокальной музыки (в народных и современных песнях). Коротко говоря, сопровождение должно ярко и интересно поддерживать те изменения, которые происходят в партии солиста, не выходя при этом за рамки стиля и жанра всего произведения. Общая драматургия фактурных изменений всегда опирается на пожелания педагога, поскольку у последнего всегда имеется художественный замысел.

Также важные навыки концертмейстера в классе вокала это чтение с листа и транспонирование. Какой же концертмейстер без этих навыков? А кто хорошо читает с листа? Тот, кто часто делает это. А ещё пианист должен

быть хорошо образованным музыкантом, который чувствует и понимает язык музыки. Концертмейстер, который знает гармонию, достаточно быстро осознаёт законы внутренней логики, а именно умение предугадывать то, что произойдёт дальше, и является основой беглого чтения с листа.

Также важно обратить внимание на то, что эмоциональный аспект далеко не последняя вещь. Концертмейстер должен вызывать полное доверие. Вокалист должен быть уверен, что пианист правильно ведёт его. Любит, ценит его голос, тембр, бережно к нему относится, знает его возможности, слабости и достоинства. Все певцы, а особенно юные, ждут от своих концертмейстеров не только мастерства, но и человеческой чуткости. Плюс к этому стресс из-за волнения перед выступлением, неизбежные срывы и остановки на сцене. И здесь необходимой чертой характера выступает чувство юмора, он отлично помогает сгладить неприятные моменты в жизни.

В заключении я хочу сказать о том, что концертмейстер должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности, которая, за редким исключением, не приносит внешнего успеха - аплодисментов, цветов, почестей и званий. Он всегда остается «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива. Концертмейстер – это призвание, и труд его по своему предназначению неоценим.

«Список литературы»:

1. Бенцианова С. Концертмейстеры большой оперы. М., 2002, № 6
2. Виноградов К. О работе оперного концертмейстера. Ред. М. Смирнов. М., Музыка, 1974
3. Живов Л. О работе концертмейстера. Ред. М. Смирнов. СПб., Музыка, 1974
4. Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище. М., Музыка, 1966
5. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. М., Радуга, 1987
6. 12. Чернышова Т. О работе концертмейстера. М., Музыка, 1974
7. 13. Шендерович Е. В концертмейстерском классе. М., Музыка, 1996

Пырикова О.В. «Исторический и практический аспекты тембральных и регистровых характеристик певческого голоса у обучающихся младших классов».

Преподаватель отделения «Хоровое пение», кандидат педагогических наук МАУ ДО «Детская школа искусств № 3 им. Г.В. Свиридова», г. Брянск.

Возникновение методической литературы по вопросам развития и охраны детского голоса в России, по мнению исследователей, относится к началу XIX века. Она появилась в то время, когда вокальное искусство в России достигло высокого уровня. В 1783 году в Санкт-Петербурге было издано “Руководство учителям 1 и 2 классов народных училищ в Российской империи“, написанное Ф.И.

Янковским, одним из передовых деятелей просвещения в России. В дореволюционный период стиль именно духовного пения определил основные качественные характеристики звучания детских голосов:

- легкость и звонкость тембра;
- умеренность по силе в удобной тесситуре.

Развитие методической мысли в области детской вокальной педагогики в дореволюционный период началось с решения вопроса о выборе регистра, используемого детьми в процессе пения. В первые годы Советской власти музыкальное воспитание в общеобразовательной школе приобретает массовый характер. В связи с этим резко понижается общий уровень вокального воспитания детей. Сам репертуар тех лет, а именно революционные песни маршевого характера провоцировал детей на форсированное пение, что создавало неблагоприятные условия для формирования детского голоса, работавшего в режиме перегрузки. Уже в первые десятилетия стала ясно вырисовываться картина массовой порчи детских голосов, фонастения, несмыкание голосовых связок, сип при пении по причине узелкового процесса на связках и других патологических явлений, связанных с неправильным функционированием гортани во время фонации.

В первые годы Советской власти вопросам создания единого метода обучения пению занимается Государственный институт музыкальной науки, созданный в 1912 году. Под председательством профессора В.А. Багадурова в ГИМНе была создана детская комиссия, которой разрабатывались вопросы об охране и воспитании детского голоса.

В 1925 году ГИМН организовал первую конференцию ученых-вокалистов и педагогов, в которой обращалось внимание на заболеваемость школьников горловыми болезнями и необходимость изучения и решения этого вопроса. В 1938 году в Москве состоялась первое методическое совещание, в котором приняли участие медики, отоларингологи, фониатры, вокальные педагоги и музыкальные работники. Главный вопрос – охрана детского голоса. В результате совещания были приняты рекомендации, в которых предлагалось использовать фальцетную манеру звукообразования у всех детей до периода наступления мутации. Таким образом, дореволюционный период обучения детей и стал эталоном и ориентиром в постреволюционное время.

Вопрос о развитии детского голоса также нашел отражение в материалах совещания. Однако многие специалисты считали, что работать над развитием детского голоса не следует, так как детский организм находится в бурном развитии и голос требует не развития, а охраны и должен тренироваться по мере роста организма. К такому же выводу позже, в послевоенный период, пришли и исследователи детского голоса Н.Д. Орлова, Т.Н. Овчинникова.

В 50-е и 60-е годы сотрудники лаборатории музыки и танца ИХВ опубликовали ряд научно-методических работ. Среди них:

- А.А. Сергеев «Воспитание детского голоса» (1950)
- М.А. Румер «Методика преподавания пения в школе» (1952)

- В.А. Багадуров «Воспитание и охрана детского голоса» (1953)
- «Начальные приемы развития детского голоса» (1954)
- Е.М. Малинина «Вокальное воспитание детей» (1967)
- В.К. Белобородова «Развитие музыкального слуха учащихся» (1956)

Все эти работы были основаны на научно-педагогических наблюдениях и подкреплены практическими разработками. Однако в результате по вопросу о подходе к звучанию детского хора, а именно регистровому звучанию детских голосов, сложились две противоположных точки зрения. В своих исследованиях Е.М. Малинина выделяет четыре основных момента, характеризующих голос ребенка младшего школьного возраста:

1. голос легкий, светлый, «свирельный», серебристый, сила небольшая;
2. колебательная манера голосовых связок лишь их краями;
3. атака звука «мягкая»
4. гортань в «высоком положении»

Такой же точки зрения придерживался в своих разработках, проделанных в 1933-1941 гг. И.И. Левидов. Он считал, что естественно звучащий голос ребенка младшего возраста обуславливается именно лишь краевой колебательной манерой голосовых связок. Последователи этой точки зрения рекомендовали «фальцетную» манеру звукообразования, объясняя ее необходимость неразвитостью мышц голосового аппарата ребенка.

В 1961 году ИХВ АПН РСФСР организовал первую научную конференцию по вопросам развития музыкального слуха и голоса детей. Она была отмечена присутствием представителей смежных наук: психологов, физиологов, морфологов, фониатров, акустиков, педагогов не только из России, но и из других стран. Доклады конференции были опубликованы под редакцией В.Н. Шацкой в 1963 году. По результатам работы конференции за нормальное пение детей принимается пение ясное, звонкое, легкое, совершенно свободное, то есть фальцетное. Основой звукообразования признается фальцетная манера пения для всех детей в возрасте до 10-11 лет, то есть до появления мутации голоса. Различные вопросы, связанные с детским хоровым пением, разрабатывались рядом ученых. Развитию музыкальности в процессе обучения пению посвящены работы Ю.Б.Алиева (1965), Д.Е. Огороднова (1981); воспитанию и охране детского голоса – В.А. Багадурова (1954), Е.М. Малининой (1967), В.В. Емельянова (1991), формированию певческих навыков – А.Г. Менабени (1987), Г.П. Стуловой (1992), Л.А. Венгрус (2000). Практически всех специалистов в области методики музыкального воспитания интересовали вопросы форм и методов работы над развитием культуры звука как совокупности характеристик звучания детского голоса, таких, как: чистота и серебристость тембра, наличие высокой певческой форманты; отсутствие сипа; устойчивость интонации; опора на дыхание.

Мы полагаем, что достичь результатов в данной сфере можно при соблюдении ряда условий, среди которых можно выделить:

- формирование представлений о музыкальном образе и средствах музыкальной выразительности, способствующих его полноценной интерпретации;

- совершенствование навыков анализа нотного текста путем работы с различными источниками информации с целью вычленения основных проблем звучания: сглаженность регистров, преобладание фальцетного звучания;

- совершенствование развития художественно-образного мышления учащегося и умению проникать в сущность музыкального образа при помощи средств музыкальной выразительности – интонации, фразировки, ритмических особенностей, ладотональных соотношений;

- развитие творческой самостоятельности в работе над музыкальными произведениями и стимулирование интереса к изучению произведения путем развития слухового восприятия музыки, ассоциативных связей, синтеза ранее полученных знаний;

- обогащение и укрепление эмпативных проявлений посредством развития музыкального мышления, эмоциональной отзывчивости при передаче художественного образа в произведениях.

При этом в занятиях желательно соблюдать синергетический подход, позволяющий объединить лучшие педагогические наработки, например, такие, как использование различных групп методов работы: словесный, наглядный, практический, репродуктивный (метод воспроизведения). Словесный метод в рамках занятия проявляется как в беседе о средствах музыкальной выразительности, его личном восприятии

образной сферы сочинения, так и в рассказе преподавателя о звукообразовании и звукоизвлечении, фактах творческой биографии композитора, жанровой принадлежности произведения. Наглядный метод обучения, как показала практика, наиболее предпочитаем в среде обучающихся в связи с использованием средств ИКТ и сети Интернет. Для методической и аналитической работы преподавателя спектр музыкальных записей, фрагментов выступлений ведущих исполнителей мировой и отечественной сцены, которые предоставляет использование сети Интернет, способствует расширению профессионального кругозора и обогащению музыкально-слуховых представлений. Практический метод обучения заключается в показе учителя и последующей работе над фрагментами произведения. Также в эту группу методов входит репродуктивный метод, предполагающий исполнение «по образцу».

Например, работа над дыханием. Мы говорим детям: дышите так, чтобы плечи не поднимались, поставьте руки на бока, посмотрите, ребра в сторону, дышим как будто в спинку. Используем элементы Методики Стрельниковой – вдох носом, выдох ртом при движениях - повороты головы, корпуса, во время ходьбы. Вообще пение во время движения очень хорошо раскрепощает. Следующий этап – задержка дыхания. Здесь необходимо твердо усвоить, что не нужно брать очень глубокий вдох, есть опасность, что гортань поднимется и не даст полноценного звучания. Главное – уметь задерживать его и не выдувать в первую секунду весь объем. Упражнение – взять дыхание и считать шепотом до десяти. Затем совмещаем две задачи – скороговорку и

задержку – на вдохе «Бык тупогуб, тупогубенький бычок, у быка белая губа была тупа». Главное - не давать им переходить в низкую речевую позицию, пусть говорят легко и высоко. На наш взгляд, нужно приучать детей дышать носом. При вдохе ртом охлаждается, иссушивается гортань и слизистые оболочки, это ведет к слабости звука.

Для формирования высокой певческой позиции в том числе, в низком и среднем регистрах, мы применяем упражнения «бrrrrr», «rrrrrr» (Сет Риггз). Затем собственно, певческое начало нашего урока – упражнение «Ау» (в высокой тесситуре на задержанном дыхании). Затем здесь же, чаще всего в фа-мажоре, поем «Солнышко» или б2/б3, в зависимости от степени готовности ученика. Затем переходим к упражнению «батут» - трезвучие вверх «стаккато». Это настройка на направление звука не вперед, а вверх. Теперь дотронемся языком до самой верхней точки неба, где она? Правильно, далеко, возле корня языка. Вот туда и направляем воздух. Нужно представлять воздух и звук, в который он превращается, пройдя через двухсантиметровые связки, в виде большой воронки, заостренной вверх. Также полезно петь и держать ладонь перед собой, чтобы не чувствовался теплый выдыхаемый воздух. Хорошая распевка на нисходящее движение СОЛЬ-ФА-МИ-РЕ-ДО: когда поем ход вниз, просим детей ручкой показывать движение вверх.

Очень важно научить их петь, а не громко говорить на определенной высоте. Нет ничего хуже, чем детский крик в пении. Немаловажно понимать, что, если мы занимаемся академическим пением, то говорить нам нужно светло и

высоко, иначе голосовой аппарат износится раньше времени.

«Список литературы»:

1. Багадунов В. «Вокальное воспитание детей». М., Музыка, 1952.
2. Венгрус Л.А. «Пение и “фундамент музыкальности»». Великий Новгород. 2000.
3. Емельянов В.В. «Фонопедический метод формирования певческого голосообразования: Методические рекомендации для учителей музыки”. Новосибирск. Наука. Сиб.отделение. 1991.
4. Малинина Е.М. «Вокальное воспитание детей». М-Л. Сов.композитор. 1967.
5. Огороднов Д.Е. «Памятка педагогу в вокальной работе по алгоритму с детьми и самим собой». Свердловск. 1981.
6. Стулова Г.П. «Развитие детского голоса в процессе обучения пению». М. Прометей. 1992.

Составитель МАУ ДО ДШИ им.П.И.Чайковского
Адрес: 236039, Калининградская область, г. Калининград,
ул. Эпроновская, д.31

